VISCONTI

Saggi sul bello, sulla poesia e sullo stile

Scrittori d'Italia degli Editori Laterza

SCRITTORI D'ITALIA

ERMES VISCONTI

SAGGI SUL BELLO
SULLA POESIA E SULLO STILE

REDAZIONI INEDITE 1819-1822
EDIZIONI A STAMPA 1833-1838

A CURA
DI
ANCO MARZIO MUTTERLE

GIUS. LATERZA & FIGLI
1979

SCRITTORI D'ITALIA

N. 266

ERMES VISCONTI

SAGGI SUL BELLO
SULLA POESIA E SULLO STILE

REDAZIONI INEDITE 1819-1822
EDIZIONI A STAMPA 1833-1838

A CURA
DI
ANCO MARZIO MUTTERLE

GIUS. LATERZA & FIGLI
1979

I

REDAZIONI INEDITE 1819-1822

RIFLESSIONI SUL BELLO
E SU ALCUNI RAPPORTI DI ESSO COLLA RAGIONEVOLEZZA, COLLA MORALE E COLLA PRESENTE CIVILIZZAZIONE EUROPEA

INTRODUZIONE

In tutte le epoche, in tutte le condizioni della vita, l'uomo è capace di gustare qualche bellezza. Dalla più debole infanzia in cui egli fissa gli sguardi sui corpi luminosi, dallo stato di barbarie, in cui il selvaggio offre l'oro e l'argento in ricambio de' vetri colorati, o d'altra bazzecola, recatagli da un mercatante europeo, fino alla raffinatissima civilizzazione d'un Winckelmann, investigatore dell'ideale delle statue greche, oppure di un Lessing, interprete de' rapporti e delle differenze essenziali fra il genio poetico ed il genio pittorico, un'idea, più o meno distinta, del bello esiste nella mente d'ognuno. I letterati e gli artisti aspirano a renderla feconda, e ad esternarla con opere: i filosofi, a definirla ed a segnarne le intrinseche leggi.

Eppure vi è tanta discordia fra gli uomini intorno a *ciò che sia il bello*, ed intorno alla maniera di definirlo, che pochi argomenti filosofici offrirono sì vasto e sì vario campo di discussioni. Si disputa quindi eziandio, se diensi alcune bellezze riconosciute per tali da tutti gli uomini senza eccezione, proporzionate a tutti gli occhi ed a tutti gli spiriti; se i giudizî che portiamo in fatto di Gusto abbiano il loro principio nell'abitudine, oppure in inclinazioni impresse dalla natura; se la vera bellezza sia una qualità degli oggetti indipendente dal diletto ch'essi recano o possono recare, oppure se debba invece considerarsi come meramente relativa al diletto, e fondata sul diletto che l'uomo prova osservandola. Alcuni vogliono distinguere il bello dal piacevole; altri disprezzano, come sofistica, tale distinzione,

e sono poi a vicenda derisi, come gente superficiale, da' loro avversarî. Si citano strani capricci d'individui, e d'interi popoli, in prova che esso è una qualità arbitrariamente attribuita agli oggetti. A difendere la tesi contraria, si contrappongono esempî di qualità apprezzate per generale consenso. Inoltre si sostiene da alcuni che il sublime è cosa affatto diversa dal bello, si risponde da altri, che è una specie di esso. Così la nozione a cui si riferiscono tante e sì varie questioni diviene sempre più incerta, sempre più misteriosa.

Accumulatisi invano libri e sistemi, per chiarirla; ne venne che moltissimi accolsero a guisa di aforismo, la massima: essere vana impresa il cercare una giusta definizione della bellezza.

Io credo che gli intricati dispareri circa a questa definizione potranno cessare, qualora si osservi più attentamente che non si è fatto finora, e si stabilisca come norma da aversi costantemente di mira, la proposizione seguente.

Il problema: c h e c o s a è i l b e l l o include sotto l'apparenza di un'interrogazione semplicissima due questioni affatto diverse. Pensando al bello, gli uomini talvolta hanno in mente le qualità esteriori d'un oggetto, la regolarità d'una data figura, l'avvenenza d'un dato colore; e talvolta riflettono al sentimento interiore provato in presenza di quelli oggetti. Per risolvere adunque analiticamente la nozione della bellezza sarà d'uopo separare esattamente questi due punti di veduta. Nel primo essa viene riguardata come una qualità esterna, e come la causa d'un sentimento: nel secondo si considera il sentimento eccitato in noi, un effetto psicologico interno.

Per altra via sarebbe impossibile pervenire ad una conclusione soddisfacente e completa: tanto più, in quanto le dette due idee presentano un'anomalia singolare. Il bello, riguardato come causa, non è suscettibile d'una definizione complessiva; vale a dire, non avvi una qualità generica, che renda belle tutte le cose meritevoli di questa denominazione. Diverse cose la meritano ora per virtù di uno, ora per virtù d'un altro carattere particolare. Per lo contrario, il sentimento può definirsi, mediante un concetto unico, verificabile in tutti i casi. Tale è almeno il risultato, a cui

ci conduce un esame attento, e per quanto fu in noi, regolarmente metodico.

È debito nostro di aspettare la sentenza de' lettori. Ma se i nostri raziocinî non verranno giudicati illusorî o soffistici, potremo lusingarci d'aver appagato un antico e non lieve bisogno di scientifica curiosità.

Rese una volta concordi le opinioni su questo punto primario, non sarà difficile portare un'eguale chiarezza sulle altre questioni poc'anzi accennate; che anzi di alcune ci troveremo avere già indicata espressamente, o implicitamente fatta conoscere la soluzione discutendo quel punto primario.

Non presumiamo per altro, che le osservazioni elementari ed astratte di cui ci occuperemo, siano per contenere eziandio norme sufficienti alla critica letteraria, o alla teoria musicale e pittorica; che da esse, a cagion d'esempio, possano ricavarsi i canoni sui quali fissare le proporzioni dell'umana figura, le leggi dell'armonia o i caratteri dell'ottimo stile. Siffatte ricerche cominciano ove le nostre finiscono: esse discendono ne' diversi rami dell'estetica. Vi sono bensì alcune questioni le quali per un lato confinano colla pratica delle arti gentili, e per un altro lato si trovano in immediato contatto colla filosofia dello Spirito umano, e quindi colle analisi proprie dell'ideologia estetica [1]. Esse si aggirano

---

[1] *Estetica* significa *teoria*, e *critica del bello*. *Ideologia estetica* è quindi una frase indicante l'analisi delle nostre idee sul bello, considerate generalmente.

Nel presente volume occorreranno altre espressioni di cui giova preaccennare il senso: *simpatia estetica, bisogno, piacere, sentimento estetico*. Come vi è nell'uomo una simpatia morale ed un bisogno morale della giustizia; una simpatia e bisogno fisico d'un sesso verso l'altro: così v'è una tendenza di simpatia verso il bello, un bisogno di gustarlo; un piacere che risulta, un sentimento che se ne forma entro di noi.

E poiché l'occasione vi ci ha condotti, ne sia permesso di progredire ad avvertenze ulteriori. Comunque il presente lavoro appartenga all'ideologia applicata, non abbiamo seguito un sistema scientifico nell'adoperare alcune parole tecniche degl'ideologi e de' metafisici: *percezione*, cioè, *passione*, *idea*, *sensazione* e qualche altra. Troppo discordi sono le varie scuole nell'assegnarne il valore: nemmeno gli autori di una medesima scuola si trovano costantemente unanimi. Però abbiamo prescelto di attenerci alle interpretazioni più popolari e più consuete, almeno in Italia. *Passione* a cagion d'esempio significa qualunque emozione benché momentanea d'amore o d'odio, di timore o di sdegno, in generale di piacere o di dolore; più particolarmente significa affezioni ed avversioni radicate fortemente nell'animo. *Percezione* ed *idea* sono parole le molte volte sinonime; ed indicano le immediate cognizioni, oppure la

intorno alle più generiche relazioni del sentimento del bello colle inclinazioni morali e colle nozioni scientifiche; intorno all'influenza delle istituzioni politiche sulle vicende del Gusto, e sull'estro de' poeti, de' pittori, degli architetti, e de' professori di musica. A questa classe d'investigazioni, non temeremo di accostarci.

Del resto ci asterremo da tutte quelle dispute che sono riserbate alla metafisica più sublime: non pretendiamo menomamente di terminarle. Noi stiamo contenti a trattare della bellezza che ci si presenta sensibilmente ne' corpi naturali o artefatti, di quella che ci si manifesta ne' fenomeni della vita morale degli uomini, nelle loro idee scientifiche, ne' loro concetti ed invenzioni fantastiche. Ecco la sfera di studî entro la quale ci siamo prefissi di tenerci. Al di là, ben molto al di là sono elevate le regioni della metafisica più sublime ed astratta. Essa ricerca un bello primitivo e supremo; e lo colloca ora nell'indivisibile essenza di Dio; ora in un'essenza, o come parlano alcune sette, in un'idea emanata dalla Divinità, oppure creata dalla Divinità; ora nell'infinito riguardato da alcuni siccome principio d'ogni bello, non meno che d'ogni vero e d'ogni bene. Intorno ai quali, o intorno ad altri somiglianti teoremi si travagliano le scuole de' filosofi trascendenti con incre-

---

cognizione finale risultante da qualsivoglia concatenazione di giudizî: sia che codeste cognizioni riguardino o no oggetti propriamente sensibili. Del resto, col vocabolo *idea* talora si dinota una combinazione mentale determinante le qualità esenziali ad una data classe di cose naturali, o quello che richiedesi al pregio di una produzione possibile dell'arte umana: *percezione* poi indica specialmente le concrete cognizioni degli oggetti cadenti sotto ai sensi corporei. *Sensazione*, soventi volte si scambia con *emozione*; altre volte è voce circoscritta ad indicare le interne modificazioni psicologiche nascenti dall'azione di alcuni oggetti sugli organi sensorî; e talvolta comprende sì codeste modificazioni, come le contemporanee percezioni de' corpi o di alcuna loro qualità.

Malgrado siffatte varietà di significato, ci lusinghiamo che il contesto non lascerà mai incerti i punti di vista presi da noi, a seconda delle occasioni, nel valerci de' mentovati vocaboli, o d'altri consimili de' quali tralasciamo l'elenco per non recare troppo tedio a chi vorrà concedere un'ora a queste pagine.

Del resto, abbiamo premurosamente evitata qualunque incostanza di linguaggio, rispetto a quelle parole a cui ci fu d'uopo di annettere un senso rigorosamente sempre uguale e preciso: sia quando ciò importava allo sviluppo de' nostri principî ed all'esattezza delle definizioni: sia quando occorreva di citare e di esaminar qualche proposizione enunciata con particolare frasario da altri scrittori.

Le avvertenze messe innanzi nella presente nota, preghiamo il lettore di rammentarle anche percorrendo i brevi due saggi sullo stile e sulla poesia.

dibile contenzione d'ingegno, e varietà di dogmi contrarî. Ambiziosi di chiarirli i filosofi trascendenti vi adoperano il sussidio d'ontologie profonde, realmente o apparentemente severissime, invocano in prova la testimonianza interiore delle emozioni religiose; anzi persino talvolta trascorrono ai sogni dell'entusiasmo proprio delle filosofie inconsideratamente teologiche, nel qual ultimo caso suol dirsi ch'essi cadono nelle stravaganze di un misticismo fanatico.

Comunque siano per riuscire coll'andar del tempo le dottrine di tanto astrusi pensatori, se nel modesto confine, a cui ci siamo ristretti, noi vi abbiamo trovata qualche verità, essi ad ogni modo non insorgeranno a contraddirci. Non altrimenti i geologi ed i cosmogonisti sistematici, benché divisi in sette oppostissime, acconsentono concordemente ai dati della chimica e della storia naturale. È noto che le induzioni desunte dalla diretta esperienza di ciò che accade in noi stessi e dall'osservazione delle cose che ne circondano, siccome non bastano a sostenere così non impediscono i liberi voli della ragione quand'ella si slancia a rintracciare i primordî, ed a scrutare l'essenza arcana delle cose. Però gli scienziati di cui il pensiero è rivolto a mire sì alte non vorranno farsi oppositori ad una storia analitica di fatti indicati dai fenomeni vicini della materia e della vita. Essi diranno soltanto che non bisogna fermarsi a tali osservazioni: che conviene elevarsi a cognizioni di un ordine superiore e di una più fondamentale importanza. Quindi non tralasceranno di cimentare la fortuna di nuovi sistemi, destinati forse a succedersi con interminabile vicenda; ma ammirabili sovente per vigore di genio, fecondi di difficili scoperte di dettaglio, ed utili siccome esempî di coraggiosa volontà costantemente applicata a meditazioni severe.

Frattanto noi saremmo paghi se le incertezze rispetto alla nozione fondamentale del bello, non cominciassero quind'innanzi se non in que' campi remoti della speculazione intellettuale, in cui finora parvero inevitabili le oscurità, il dissenso, e persino la moda.

Divideremo in cinque sezioni, o parti le nostre ricerche.

Destiniamo la prima ad indicare le qualità costituenti la bel-

lezza, mostrando così, che non sono riducibili ad un genere unico. Alla medesima dimostrazione pervenne il Sig.r Dugald Stewart nell'eccellente suo saggio sulla bellezza: e noi ci gioveremo delle idee e delle indicazioni forniteci da un sì eminente ideologo. Siccome però egli tenne principalmente rivolta la mira a stabilire, quasi storicamente, le progressive applicazioni del termine *bello* a varie sorta di oggetti, e d'altronde interruppe le sue osservazioni, come accenna egli stesso, prima d'aver indicate le ragioni per cui l'epiteto di *belle* venne attribuito alle virtù, alle teorie filosofiche e ad altre maniere di scoperte scientifiche; così la differenza del punto di veduta da cui noi guardiamo il nostro argomento, e la più completa enumerazione de' diversi oggetti aventi bellezza a cui discenderemo, non ci permetterà, se non a quando a quando, di seguire le orme del Sig.r Dugald Stewart; circostanza che ci rassicura contro il sospetto di qualunque censura di plagio, o anche di materiale ripetizione di cose già dette da lui.

La scorta dell'esimio scrittore scozzese verrà poi totalmente a mancarci nella seconda parte, ove definiremo con un'unica idea il sentimento del bello. Il Sig.r Stewart non si curò — né fu suo assunto — di distinguere che, se era fuor di proposito e impossibile una definizione del bello per riguardo alle qualità che lo costituiscono, viceversa per riguardo al sentimento provato nel percepirlo, essa era necessaria non che conveniente ed opportuna.

La terza parte, o sezione tratterà del sublime. Alcuni filosofi avendo opinato che la sublimità sia essenzialmente diversa dalla bellezza, sparsero molta oscurità su entrambe le nozioni, inopportunamente contrapposte da loro. Noi subordiniamo alla seconda la prima. Indicando con qualche diligenza d'analisi le affinità e le differenze, che ci pare di avervi scoperto, procureremo di stabilire chiaramente i rapporti dell'una coll'altra (2).

In seguito — parte quarta — ci faremo a discorrere se negli oggetti materiali o immateriali, e manifestati dalla interiore con-

---

(2) Che il sublime non debba segregarsi dal bello è una verità, che avremo già implicitamente supposta nelle due parti precedenti, riserbandoci in questa a darne la dimostrazione. Avremo già prima discorso promiscuamente anche di emozioni psicologiche e di oggetti appartenenti alla sublimità.

sapevolezza de' fenomeni dell'animo nostro, o dall'osservazione delle altre creature ond'è popolato il mondo nel quale viviamo, si trovino bellezze indipendenti da' mutabili gusti degl'individui, cioè approvate per tali dalla ragione; e se si trovino bellezze universalmente sentite da tutti gli uomini. Dopo avere indicato che alle une talora e talora alle altre si allude colla denominazione di *bello assoluto*; e che altro non può intendersi sotto a tale denominazione, quando non si voglia sospingere il pensiero fino ai problemi della filosofia trascendente, dimostreremo che entrambe codeste specie di bello assoluto esistono realmente, bensì circoscritte entro a certi confini.

Nell'ultima parte tenteremo d'esporre idee meno aride. Indicata sommariamente la possibilità di giovare alla morale mediante l'estetica, ed indicata la distanza a cui necessariamente ci troviamo dalla vera — rigorosamente vera — perfezione teorica e pratica nelle arti del bello, accenneremo con più particolare discorso la direzione che tendono presentemente ad imprimere a quelle arti sì l'erudizione scientifica e storica, come i progressi degli ordinamenti civili e de' costumi nelle più colte provincie dell'Europa.

PARTE PRIMA

Delle qualità costituenti la bellezza degli oggetti esteticamente gustati dall'uomo

Capitolo I

Classificazione di varie specie di bellezze

§ 1. *Avvertenza sulle classificazioni in generale.* Le distribuzioni scientifiche delle cose in generi e specie, anche le meglio fatte, hanno sempre qualche cosa d'arbitrario. Non avvene una sola a cui non si possa apporre difetto, qualora si vengano criticamente esaminando le sue diramazioni dal concetto generale alle classi di mano in mano subordinate, finché giungasi agli individui. Talora le demarcazioni non riescono, né possono riuscire precise. Tale altra volta l'ordine artificiale contrasta spiacevolmente in molte parti subalterne coll'ordine delle rassomiglianze o dissimiglianze più cospicuamente impresse negli oggetti dalla natura. Ed a tollerare questa imperfezione si è astretti da qualche classificazione primaria, anteriormente stabilita, la quale non si potrebbe abbandonare senza far peggio. Per ultimo ogni classificazione, quand'anche si mostrasse apparentemente perfetta, sarebbe sempre soggetta a perdere il suo pregio, dirò così precario ad ogni nuova scoperta d'un nuovo individuo, che non potesse allogarsi senza sforzo nelle simmetrie progressive ordinate prima di conoscerlo.

Non speriamo adunque di proporre una classificazione delle varie specie di bello, la quale sia esente da difetti, ed irreprensi-

bile in ogni sua parte. Se nel formare quella che stiamo per soggiungere, non ci saremo scostati di troppo dalle analogie reali delle cose, se essa ci fornirà alcuni punti fissi intorno a cui metodicamente distribuire l'immensa ed intralciata moltitudine delle qualità estetiche, sparse dalla natura negli oggetti ch'essa produce, o fa produrre dall'arte umana, stimeremo di avere raggiunto lo scopo che per noi si voleva raggiungere.

§ 2. *Varie specie di bellezza.* Il bello può risultare da qualità materiali, dilettevoli all'occhio; per esempio dalla mera apparenza d'un colore, dalla mera configurazione di un corpo: bellezza visibile e fisica. Altre volte, anzi nella più parte de' casi, in cui un corpo ci si mostri dotato di molta bellezza, l'effetto sull'animo nostro deriva e dalle sue qualità fisiche, e dall'indicazione di cose immateriali; per esempio il mite sorriso in un volto avvenente è aggradevole e per la sua immagine puramente fisica e per le idee morali che esprime: bellezza visibile mista. *Belli* si chiamano inoltre, in molti casi, i suoni emessi naturalmente dall'uomo, dagli animali, ed anche da corpi inanimati, e quelli che vengono prodotti dalla musica artificiale: bellezza acustica.

V'ha un bello gustato dall'uomo all'idea d'un'azione magnanima, d'un affetto gentile ed onesto, all'idea del coraggio, d'altre virtù, all'idea della potenza: potrà chiamarsi bellezza morale.

Noi proviamo il sentimento di un'altra maniera di bello avvertendo a certi lavori e risultati dell'intelletto, relativi alla scoperta del vero: bellezza intellettuale e scientifica.

Per ultimo avvi la bellezza letteraria, la quale si compone di qualità comuni ad altre specie di bello e di qualità tutte sue proprie.

Capitolo II

Delle qualità costituenti la bellezza visibile e fisica

§ 1. *De' colori.* Qualità fisica di un colore è la sua apparenza immediata; diversa, come è noto, in ciascuna delle tinte innumerabili prodotte dalla decomposizione de' raggi della luce. Ciò ammesso; con quale ragione potrebbe asserirsi che una ed identica sempre sia la qualità costituente la loro bellezza? Che da una medesima causa venga allettato il bambino, quando tripudia alla vista d'uno scarlatto uniforme; e la donna gentile, quando sceglie fra molti un nastro delicatamente colorito, onde farsene una cintura; e il cacciatore, quando uscito all'aperto ammira il disco del sole emergente dall'orizzonte? Già s'intende che consideriamo il piacere nascente dalla mera visione delle tinte isolandolo da ogni concomitanza di altre idee e percezioni dilettevoli, che l'avvalorino e modifichino. Aggiungasi che molti colori acquistano grazia dalla promiscuità con altri. Indi un nuovo elemento di vaghezza ne' fiori, nelle conchiglie marine, nelle nuvole dell'aurora e della sera e nelle tinte dello spettro prismatico abbellite, oltre l'avvenenza propria a ciascuna, dalla collocazione di tutte in una serie graduata con delicatezza inesplicabile. Così alla varietà delle cause, già evidente a chi consideri soltanto i colori isolati, si aggiunge la varietà risultante dalla moltiplice aggregazione di essi in fenomeni complessivi.

Ricorrerebbesi inutilmente ad un'altra, nell'argomento che trattiamo, meno esatta significazione della frase *qualità de' colori*, riducendola cioè a dinotare l'impressione organica, l'effetto fisiologico sulle fibre dell'occhio. Neppure per tale mezzo sarebbe dato trovare un principio d'unità estetica. Se piace l'aspetto del verde, che produce un riposo de' nervi visivi, somigliante nel suo genere alla quiete de' muscoli dopo la fatica, piacciono altresì le dorature brillanti, l'illuminazione d'una sala, i raggi delle lumiere ripercossi sui gioielli delle donne, quantunque non possiamo mirarli a lungo senza stancarci: bello è persino lo splendore de' lampi, per chiunque non sia pusillanime a segno di temere un

colpo di fulmine ad ogni temporale. In mille altri casi il diletto non si conosce congiunto né a veruna proprietà di stimolare notabilmente la retina, né a quella di calmarla. E per ultimo, una bilanciata alternativa d'impressioni vive, e d'impressioni soavi è anch'essa produttrice d'effetti ottici aggradevoli alla nostra sensibilità. Il rosso ed il verde ne somministrano un esempio famigliare; a cui accresceremo evidenza osservando che l'unione di essi non è mai tanto felicemente temprata, come quando il secondo predomina. Allora infatti il riposo e l'azione si trovano proporzionatissimi: laddove se il rosso non fosse tenue o almeno non fosse diffuso su di una superficie minore, la forza ch'esso ha naturalmente ad occupare l'attenzione romperebbe facilmente l'equilibrio. Si è da questa legge squisitamente serbata che dipende in parte la singolare bellezza de' rosai.

§ 2. *Delle forme o figure.* Se parti di alcuni corpi sono disposte con euritmia, in altri non iscorgesi la menoma apparenza d'ordine simmetrico; alcuni sono formati da superficie curvilinee, altri da rette e da angoli, altri da un misto di curve e di rette; la forma o figura d'un corpo può essere circoscritta entro ad un picciolissimo spazio, può diffondersi ad una vasta dimensione, e può avere una dimensione non notabile né per ampiezza né per picciolezza; le forme e figure talvolta ci si presentano immobili e talvolta in movimento. Distinguonsi poi fra le forme che ci si mostrano in movimento quelle che sappiamo e vediamo esistere e muoversi, come una palla d'avorio aggirata sul suo centro o spinta innanzi sulla tavola d'un bigliardo; e quelle che non esistono ma vengono illusoriamente presentate all'occhio dal muoversi un corpo di cui la percezione svanisce per noi: per esempio al rotarsi rapidamente un carbone acceso ci apparisce nell'aria una fettuccia di fuoco configurata circolarmente, moventesi nel senso della sua curvatura, e non si ha più percezione del carbone. Da questi che chiameremo elementi, e dalle loro combinazioni, risulta ogni varietà di forme aggradevoli alla vista, siccome pure ogni varietà di figure disaggradevoli. Però se le prime ricevessero la loro bellezza da una qualità sempre unica ed identica in tutte,

converrebbe che quegli elementi, e le loro combinazioni, coincidessero ne' casi singolari a presentarla ai nostri sensi. Ora, che ciò non accada è manifesto a chiunque si faccia ad esaminare le proprie sensazioni.

La simmetria — isolando come nel precedente paragrafo si fece pe' colori, ciò che appartiene alla mera percezione fisica delle forme da ogni altra associata cagione di piacere estetico — è aggradevole per la facilità con cui l'immagine esteriore viene compresa, per la sua chiarezza: ed infatti i fanciulli, che amano le percezioni agevoli perché proporzionate alla loro capacità, si dilettano assai nel mirare dadi, globi, cilindri. Inoltre le parti che si corrispondono l'una all'altra in un corpo simmetrico ripetono sugli organi nostri un'impressione identica e producono ad equidistanza di spazio il piacere sovente provato alle impressioni che ricorrono ad equidistanza di tempo. Nell'osservare figure simmetriche, trova luogo, in circostanze e con mezzi diversi, quella ragione naturale di diletto per cui il fabbro percuote in battuta il ferro sull'incudine, ed il contadino il grano sull'aia, quella ragione per cui due compagni di viaggio fanno sincroni i passi (¹). Per lo contrario, nell'osservare que' corpi che piac-

---

(¹) Se oltre al diletto inerente alla mera percezione fisica degli oggetti simmetrici, si fosse discorso nel testo ben anche de' piaceri nascenti da ulteriori riflessioni dell'intelletto, da ulteriori associazioni d'idee, non avremmo ommesso di riportarvi le seguenti osservazioni del Sig.r Dugald Stewart intorno alla disposizione simmetrica di varî oggetti, ed intorno a quella regolarità simmetrica che abbellisce sovente anche un oggetto preso da sé solo: « Noi amiamo le forme regolari », dice il Sg.r Stewart, « e l'uniforme collocazione delle parti: e questa simpatia nostra ha una forte influenza ne' giudizî che portiamo sulle opere dell'arte umana semprecché la regolarità e l'uniformità non siano incompatibili con qualche ragione d'utilità e di convenienza. Nel lodare tali forme e tali ordinate collocazioni, noi siamo diretti, in gran parte, da un principio non mai — per quanto mi ricordi — applicato ai problemi del Buon Gusto: dal principio cioè della ragione sufficiente, tanto famoso nella filosofia di Leibnitz, e non sempre bene usato dai seguaci di quella filosofia. Perché mai in una casa isolata, e posta su un piano perfettamente livellato, vogliamo noi che la porta sia nel mezzo e che alle finestre del lato destro della facciata corrispondano uguali finestre a sinistra? Non deve ciò attribuirsi al non vedere noi ragione veruna per cui l'architetto abbia operato diversamente in circostanze che appariscono sì esattamente consimili? Infatti il disaggradevole effetto d'una porta non situata nel mezzo dell'edificio, o di qualche finestra non disposta in perfetta euritmia, è tolto in gran parte sì tosto che scopriamo qualche motivo d'utilità, oppure quando altre case contigue o qualsivoglia accidente locale ci aiutino a supporre un ragionevole motivo nell'artista,

ciono allora maggiormente quando non abbiano precisa simmetria di configurazione — come sono le rose, più belle a vedersi quando i petali non ne siano interamente sbucciati — il diletto non nasce dalla facilità somma con cui se ne comprende l'immagine ottica; bensì piuttosto da quella legge per la quale un esercizio non soverchio d'attenzione è compensato da un premio corrispondente alla moderata fatica ed all'industria che regoli quella moderata fatica. Perciò, oltre ad altre ragioni estranee alla presente analisi, i bambini e i fanciulli, ancor mancanti d'industria, ancora inetti alla costanza d'attenzione, pregiano meno degli adulti codeste figure. In codeste figure, poi, le diverse parti non riproducono mai la medesima immagine, ma possono recare immagini analoghe l'una all'altra. I petali per esempio della rosa non interamente sviluppata, si rassomigliano tutti più o meno, nel mentre stesso che sono differenti, differentemente collocati e piegati: e nel piacere di mirarli interviene un'altra legge della sensibilità, la legge per cui è grato di percorrere coll'attenzione una serie di cose non mai uguali, ma bensì rassomiglianti ed affini l'una all'altra senza monotonia.

Dal confronto delle figure simmetriche con quelle in cui non apparisce simmetria passando a confrontare le figure rettilinee e le curvilinee, scorgesi tosto che all'aspetto delle seconde, massimamente di quelle terminate da superficie ondulate, serpeggianti, a meandri, si ama di seguire coll'occhio i continui e soavi cangiamenti di direzione: che ubbidiamo allora ad un bisogno, non raro nella vita, di sensazioni le quali si perdano l'una nell'altra. È

---

comunque non scopriamo per avventura quale precisamente si fosse codesto motivo. Un edificio irregolarmente innalzato in una vasta pianura ci sembra un pazzo pensiero: eppure la stessa, ed una maggiore irregolarità, riescono dilettevoli in un'antica cittadella di cui la pianta e l'elevazione secondino le inuguaglianze e i pittoreschi angoli delle rocce sulle quali è edificata. Una finestra a sghembo è insoffribile in una casa; ma l'utilità, dirò meglio la necessità, le conciliano favore ai nostri occhi nella camera d'un bastimento» [*Phil. Ess.*, I, *On the beautiful*, Chap. II, pp. 238-40].

Ne' piaceri del bello visibile, ciò che appartiene alla diretta percezione sensitiva, e ciò che proviene da cause non fisiche si trova congiunto, intrecciato, amalgamato: però ci parve opportuno di porre, almeno una volta, a riscontro due analisi relative all'una ed all'altra classe di qualità estetiche, affine di agevolare la distinzione de' due punti di vista.

un bisogno consimile a quello per cui ci abbandoniamo con tranquilla contentezza al lene ondeggiare d'una barchetta, che fa mollemente oscillare le membra, e favorisce la casuale successione d'involontarî pensieri. Ma viceversa, si ama eziandio percorrere d'uno sguardo l'estensione orizzontale d'un cornicione rettilineo e l'altezza d'una torre quadra, perché alla facoltà percettiva, come alla vigoria muscolare, è talvolta aggradevole il secondare un impulso progressivamente uniforme, già concepito.

La bellezza nascente dai movimenti ha anch'essa, per lo meno, due specie, come quella de' lineamenti retti e de' curvi senz'angoli. Alla prima appartiene per esempio il moto de' razzi slanciati perpendicolarmente ne' fuochi d'artifizio, e che non si può a meno d'accompagnare con un rapido sguardo, finché il razzo non s'estingua e svanisca quella striscia ch'esso dipinge nell'occhio nostro. Alla seconda appartengono le colonne formate dal moto spirale del fumo, e composte di masse globose che si sviluppano l'una dall'altra, e si confondono l'una nell'altra con una successione d'apparenze ottiche delle quali lo spettacolo ha, in certi momenti, un non so che di bellamente indeterminato e di fascinante.

Finalmente una stessa figura, circolare, quadrata, piramidale, ellittica, se è diffusa su una vasta porzione di spazio ci muove ad un estetico sentimento d'ammirazione, se è limitata entro picciolissimi termini ci alletta colla vaghezza propria delle cose tenui, graziose e confinanti colla grazia. Si paragoni l'effetto — parliamo sempre dell'effetto fisico — della vasta Rotonda d'Agrippa, con quello de' circoletti formati nell'acqua di un lago dalle goccie rade d'una pioggia senza vento. Che se una figura non è né vasta né picciola, il carattere mediocre della sua dimensione non influisce notabilmente a modificare l'effetto cagionato dallo speciale andamento del contorno; le modificazioni, ove ne abbia luogo, provengono da altre circostanze o cagioni. Se ne può fare l'esperienza riflettendo a ciò che proviamo, girando lo sguardo alle pareti d'una stanza circolare di mezzana grandezza, o mirando una usuale tabacchiera, una tavola ecc. ecc.

Così, escluso quest'ultimo caso delle dimensioni mediocri,

gli altri, che abbiamo denominati elementi componenti le varie apparenze figurate de' corpi — molto più quindi le loro combinazioni moltiplici — producono nell'animo umano effetti specificamente differenti, pongono in azione ora uno ora un altro principio della nostra sensibilità. Ciò sarebbe impossibile, se la bellezza risultante da quelli elementi venisse cagionata da una qualità sempre identica, designabile con una definizione, o denominazione sempre uguale e sempre adeguata.

§ 3. *Della riunione de' colori e delle forme.* È egli necessario di dire che in que' corpi in cui la bellezza fisica delle forme è congiunta a quella de' colori, si vengono per tale accoppiamento aggruppando sempre più in maggior numero le qualità esteticamente piacenti? Gioverà piuttosto far menzione d'un'altra circostanza, forse meno generalmente avvertita: cioè che allora nasce un concambio fra il colorito e le forme pel quale si accresce il pregio estetico sì delle une, come dell'altro. Le tinte d'una giunchiglia o d'una viola sono abbellite dalla contemporanea percezione delle forme de' contorni e della superficie de' petali; e la percezione di quelle tinte colle sue ombre che seguono l'andamento delle forme del fiore, abbellisce a vicenda l'aspetto de' contorni e delle superficie. La bellezza d'un ruscello risulta dalla trasparenza e dall'argentino delle acque, dai punti luminosi che i raggi del sole vi spargono, brillanti come stelluzze, dalle onde increspate e scorrenti, dalle linee serpeggianti che vi produce qualche disuguaglianza delle rive o qualche erba sorgente a fior d'acqua; ma l'effetto di ciascuna cosa è rinforzato dal complesso. Il mantello d'un polledro baio-dorato si guarda con più piacere, se quel pulledro è ben formato; e viceversa. Lo splendore metallico, la picciolezza, l'agile volo fanno venusto il colibrì: ma ciascuna qualità acquista grazia dalla compagnia delle altre due. La bianchezza d'una mano femminile è più grata all'occhio, ove la forma sia regolarmente avvenente: la forma avvenente fa mirare con maggiore compiacenza quella bianchezza. Similmente dal trovarsi congiunte sono più belle la tinta bionda o bruna di una capigliatura, e le linee formate dalla messe de' capegli raccolti in treccie o abban-

donati sugli omeri o inannellati. Qui può dirsi che il tutto sia maggiore della somma delle sue parti, se si trovassero isolate.

§ 4. *Dell'unione di qualità fisiche, per se stesse non aventi bellezza ma piacenti, ai colori ed alle forme.* Né le fragranze né i sapori sono belli, chi lo ignora? Eppure la bellezza de' fiori è rialzata, è accresciuta dalle soavi sensazioni ch'essi tramandano alle nari; e la bellezza di certe varietà di pesche, di pere o d'altre frutta dall'indicare essa grato sapore e maturità. Così parimente la temperata frescura di un mattino raddoppia il sentimento estetico di chi mira la serenità dell'orizzonte, la vaghezza de' vegetabili, le gocciole risplendenti della rugiada: e nel meriggio l'ombra d'un boschetto lo fa più bello, sia che adagiati sull'erba vi stiamo riparati dalle vampe del sole, sia che guardandolo da un luogo soleggiato pensiamo alla delizia di quell'opaco ricovero.

Se chi va investigando in che consista la bellezza de' colori e delle forme, ricerca e deve ricercare le cause immediate per cui le une e gli altri ci piacciono; se alcune volte il piacere ne è aiutato e accresciuto dalla contemporanea sensazione, o dal suggerirsi alla mente, sensazioni aggradevoli d'olfatto, di sapore di frescura ecc.; e tale aggiunta si compenetra con esso, né può separarsene senza scemarlo: tali sensazioni, quantunque per se stesse non belle devono riguardarsi siccome accidenti non estranei alla bellezza dell'oggetto veduto.

Ove tali sensazioni, non siano attuali, ma suggerite, si potrebbe classificarle fra gli elementi che entrano nella formazione della bellezza mista; essendo esse pensieri creati dall'immaginazione e dalla memoria. Tuttavia siccome si riferiscono pur sempre a qualità materiali, le abbiamo annoverate in questo luogo: formano in certo modo l'anello intermedio che connette la bellezza fisica, colla mista, nella quale intervengono idee, fantasie, emozioni rivolte ad oggetti o qualità non corporee.

Capitolo III

Delle qualità costituenti la bellezza visibile mista

§ 1. *Delle indicazioni di cose immateriali che si uniscono alla bellezza fisica de' colori.* Il bianco schiettissimo difficilmente si conserva esente da macchie. Quindi ne' fiori della tuberosa, ne' fiocchi di neve, nelle penne d'airone ne pare di riconoscere un'inesplicabile delicatezza, vorrei poter dire una illibatezza fisica, da cui fu ovvio il trapasso a fare della bianchezza un simbolo dell'innocenza. Nelle gioie ed in alcuni marmi l'uguaglianza di colore è accettissima a noi, come segno di perfezione in quegli ammassi di materia, riuniti dalla natura senza frammischiarvi particelle eterogenee. Nei prodotti dell'arte la medesima uniformità è un indizio di diligenza e di perizia. Per lo contrario la profusione d'infiniti colori nel giardino d'un fiorista; le screziature nelle breccie e nelle radiche de' legni lavorati; le piume degli uccelli; il pelo degli animali maculati, formano un grazioso, talvolta un maestoso spettacolo che ci fa pensare alla dovizia della natura. Tutte poi le gemme, le pietre dure, i metalli bruniti piacciono pel loro splendore; similmente le vernici, i legni levigati, e tutte le superficie riflettenti, non solo colore, ma luce indecomposta. Non sarebbe questo da attribuirsi in parte, almeno in alcuni casi, e per alcune persone, a un'associazione coll'idea della luce amata da noi anche come mezzo di cognizione, rendendoci essa palesi i corpi, che ne circondano, e dirigendoci nell'accostarli a noi o nell'allontanarli?

Ma per non commentare con una soverchia serie d'esempi una verità non difficile a provarsi, cioè che moltissime riflessioni, o indicazioni intellettuali e morali si accumulano alle cause fisiche della bellezza ne' fenomeni della luce e delle modificazioni della luce, basterà soggiungere due parole intorno agli accidenti del colorito nel corpo umano. Dall'azzurro delle vene, dal roseo, o dalla delicata bianchezza della cute, ancor più dalla suffusione e dallo splendore degli occhi traspare la vita organica, e la vita organica è occasione continua e continuo effetto di fenomeni

spirituali e morali. Indi il pallore della tristezza, il rossore della verecondia, ora l'impallidire ora l'infiammarsi del viso nell'ira; il vivo rosseggiare della gioia sì frequente sulle guance de' fanciulli in mezzo a' loro trasporti sinceri: mille segni infine e rivelazioni degli affetti che commovono l'animo. Il colore inoltre può trovarsi conforme al carattere morale de' sessi e delle età, e quindi indicativo di esso; può indicare le differenze sociali delle varie professioni o le abitudini psicologiche di una data persona. Rammenteremo come prove ed esempi la florida vaghezza delle tinte ne' fanciulli, sì analoga all'ilarità de' loro pensieri, alla mobilità de' loro affetti che si dipingono all'esterno con tutto l'abbandono dell'ingenuità e dell'inesperienza; il candore delle mani e della braccia e il molle incarnato sul volto d'una donna cresciuta fra le squisitezze cittadinesche e fra i delicati pensieri e i sentimenti raffinati d'un'educazione gentile; il vivo rosseggiare delle guance d'una giovane e lieta contadina; la virile brunezza d'un guerriero; la pallidezza patetica del monaco descritto da Sterne, mite, modesto, pensieroso, compassionevole e travagliato già da passioni tormentose ne' suoi anni giovanili. Si è per codesta somma di combinazioni e di cenni, che il colorito umano ha una potenza estetica cui non giunge verun altro.

§ 2. *Delle indicazioni di cose immateriali, che si uniscono alla bellezza fisica delle forme o figure.* A modificare ed avvalorare la bellezza delle forme o figure, specialmente quand'esse ci si mostrano in movimento, intervengono indicazioni intellettuali e morali ancor più, e d'assai più numerose, che non ne' colori. Pongasi mente ad alcune circostanze.

I

È ben vero che le passioni si palesano sull'umana figura con parecchi accidenti di pallidezza e di rossore ma esse — o generalmente parlando, le intenzioni dell'animo — sono ben più sovente e con maggiore varietà di segni accompagnate da alterazioni di lineamenti e da gesti. Il portamento, le attitudini, i cenni delle braccia, delle mani e del capo, le rapide modificazioni della fiso-

nomia seguono le gradazioni e il carattere degli affetti più veementi e de' più effimeri, le simpatie ed antipatie più spontanee, i piaceri e dolori più complicati, più riflettuti, più elaborati dalla raffinatezza sociale. Quante maniere convenzionali, e diverse presso varî popoli, per l'adorazione, per dinotare amicizia, fidanza o rispetto; le quali pure esaminate attentamente, serbano alcuni caratteri universali e perpetui, e però naturalmente espressivi! Quanti partiti del linguaggio d'azione non si rinvengono compendiati nel solo girarsi o fissarsi degli sguardi! È evidente che lo stesso discorso può applicarsi a chiarire la maggiore efficacia e varietà delle forme e moti, in confronto de' colori, relativamente eziandio all'indicazione dei caratteri de' sessi, delle età e delle condizioni sociali. Per esempio la bianchezza propria alla delicatezza d'una gentil donna, si distingue bensì dalle tinte maschili, ma ci pare proporzionata anche alla delicatezza e sensibilità dell'uomo nella fanciullezza: laddove l'eleganza delle mosse donnesche si distingue e dalla risoluta sveltezza delle virili e dalla incertezza di gesti e di passi sì gioconda nelle tenere membra de' fanciulli, sì caratteristica del loro stato morale e fisico bisognoso dell'altrui vigilanza e soccorso.

II

A differenti epoche della vita civile de' popoli corrispondono notabili gradazioni d'espressione patetica. Achille cerca uno sfogo al cordoglio rotolandosi sulla sabbia del mare ed altamente gemendo; i selvaggi danzano e si contorcono, come maniaci, negli accessi della gioia; laddove le persone colte de' tempi nostri sogliono conservare, anche appassionate, qualche idea di decoro che le trattiene dall'agitarsi o esclamare con furiosa stravaganza. Sia che l'uomo civilizzato provi sentimenti meno impetuosi, meno irresistibili, sia che l'espressione esteriore de' moti venga alcun poco regolata dalla previdenza mentale ed emendata dall'abituale costumatezza.

III

Il colore ne' bruti non indica mai emozioni se forse non è da eccettuarsi l'alterazione degli occhi infiammati dalla collera, e

qualche altro poco notabile esempio. Ne danno bensì frequentissimo indizio i loro movimenti. L'impazienza dell'istinto è dipinta nell'agitarsi de' cani intorno al cacciatore che apparecchia gli arnesi della caccia vicina. I cavalli raspano colla zampa il terreno e s'impennano, quando sono alle mosse. Il canarino batte le ali ed allunga il collo ed il becco verso la mano della fanciulla che lo nutrisce.

IV

Un'altra sorte di concetti piacenti, relativi a cose immateriali, si associa soventi volte alla bellezza delle forme e de' moti, e ben poco a quella de' colori: intendo di alludere al piacere provato da noi osservando la convenienza degli oggetti collo scopo cui sono destinati. È evidente che la tinta d'un corpo — vivo, o inanimato ch'egli sia — è conseguenza del suo meccanismo: laddove le forme si valutano da noi e come effetti e come cagioni del meccanismo medesimo; ed i moti sono il mezzo, pel quale l'organismo si mantiene o si esercita. Però le forme ed i moti, potranno sovente essere, e sono, pregevoli come istrumenti o come mezzi dell'esistenza delle cose, e venire per tale rispetto contemplati con piacere. Quando Leonardo da Vinci consigliava agli artisti di osservare e di fissarsi nella memoria, le membra e le giunture tanto degli animali come dell'uomo, di studiare le leggi del loro equilibrio sì in quiete che in moto, egli non dava soltanto un precetto utile all'esattezza del disegno pittorico: il consiglio di Leonardo da Vinci incamminava altresì gli artisti a partecipare a quelle contemplazioni estetiche onde vengono rallegrati gli studî del naturalista e del fisiologo. Per poco che lo spirito nostro si avvezzi a considerare la struttura de' corpi naturali, vi scopre una sorprendente armonia di mezzi e di fini: ed ogni struttura riguardata da tal punto di vista può arrecare percezioni aggradevoli. Ove tali riflessioni vengano suggerite dallo studio d'oggetti, per se stessi indifferenti o disgustosi, quali sono i visceri e i muscoli notomizzati, nasce un sentimento di bellezza puramente intellettuale, di cui sarebbe intempestiva l'analisi. Ma se gli oggetti piacciono già all'occhio indipendentemente da

tali riflessioni, allora si verifica quella sorta di bellezza mista di cui qui facciamo parola. Al certo la bellezza fisica d'un pesce che nuota agilmente in un limpido lago, è aumentata dal pensiero che la sua forma è convenientissima, per ragioni meccaniche, al moto; che le pinne servono mirabilmente a tenere equilibrata la macchina, e la coda a spingerla innanzi percuotendo le acque. Così pure il corpo ed il capo degradati fino alla punta del becco ne' volatili hanno avvenenza fisica, e di più un'avvenenza ulteriore per chi sappia quanto codesta figura totale sia acconcia ad un facile volo. Così alla percezione delle anella regolarmente leggiadre di un bruco, si aggiunge come causa ulteriore di diletto la cognizione dell'uso di esse pe' movimenti cui è destinato quel picciolo e debol vivente.

Interviene lo stesso esaminando molte opere della mano dell'uomo. Ne' mobili, negli utensili eleganti del lusso non si vuole, o non dovrebbe volersi, soltanto una superficiale grazia di forme e d'ornati, si richiedono e piacciono forme e dimensioni che li rendano anche commodi e maneggevoli. Indi per ragione contraria, guardiamo con disgusto i pesanti seggioloni d'un secolo fa, e le enormi imposte degli usci, che aprendosi assideravano le persone sedute al focolare ne' mesi dell'inverno.

§ 3. *Di alcune cagioni, che intervengono soltanto nelle opere della pittura e della scultura — o nell'arti minori subordinate all'una od all'altra — e che danno bellezza mista ai colori, ancor più alle forme o figure.* I pittori e gli scultori imitano le apparenze esteriori de' corpi: e per chi ne rimira le opere, al piacere di contemplare per esempio un bell'uomo, un bell'albero, una bella prospettiva si aggiunge quello di conoscere l'esattezza dell'imitazione. I pittori e gli scultori non solamente imitano, ma scelgono con accortezza di Buon Gusto gli oggetti, secondo l'argomento che devono trattare; e dal ravvisare l'aggiustatezza e la squisitezza della scelta nasce un'ulteriore occasione di piaceri intellettuali che si mischiano al sentimento del bello puramente visibile. Finalmente, essi si sollevano all'ideale; cioè compongono oggetti di cui non videro alcun preciso modello e che superano, o alla mente nostra

sembrano superare di pregio gli oggetti creati dalla natura; tratti a ciò gli artisti dal bisogno di rappresentare concetti di qualità sovrumane od eroiche, di passioni straordinariamente dignitose o delicate. Essi aggiungono quindi l'indicazione di tali concetti, frutti d'un pensieroso e creatore entusiasmo, agli altri piaceri recati dalle loro statue e dai loro quadri.

Rispetto al piacere estetico procacciato dall'avvertire la somiglianza delle cose imitate colle vere, sarebbe vano il cercare se più sovente dai colori o più sovente dalle forme venga destata una tal maniera di diletto. Le occasioni di eccitarlo, o colle forme o coi colori, eccedono ogni calcolo.

Numerosissime sono pure le occasioni del bello desunto dalla percezione di un'ottima scelta sia ne' colori come nelle forme: ma qui vedesi già agevolmente che le seconde hanno il vantaggio. Comunque la vaghezza o serietà o anche malinconia di tono nel colorito d'un quadro possa con molte gradazioni proporzionarsi al genere della composizione, voluttuosa o trista o brillante, idillica o eroica o comica o sacra; comunque si possano variare in cento modi i colori degli abbigliamenti per servire al più acconcio effetto di ciascuna figura e all'insieme del quadro, e molta varietà possa darsi anche alle carnagioni: tuttavia molto maggiore copia di varietà offrono le forme delle membra e de' volti; le posizioni, le mosse ed i gruppi; la ricchezza o economia d'accessorî e l'elezione di essi.

Venendo poi alle bellezze ideali, esse sono quasi tutte riserbate a ciò che i pittori e gli scultori chiamano *composizione* e *disegno*; né si possono se non rarissime volte conseguire colle maestrie della tavolozza. Si potrà citare la *Notte* del Coreggio rischiarata da splendori misteriosamente emanati dalla fronte del Messia Bambino nel Presepio, si potrà allegare qualche altro trovato: ma che saranno mai codeste, piuttosto eccezioni che esempi, in confronto di ciò che può farsi, e fu fatto, delineando, atteggiando ed aggruppando figure? Gli artisti più commendevoli per colorito, non sogliono — salvo le eccezioni — riuscire fra' più esimî per concetti ideali, nuova prova che pochi sono i punti di contatto fra codeste due parti dell'arti; che *le talent* e gli studî che si esi-

gono per l'una di esse, non sono molto analoghi a quelli che più si richiedono per l'altra. Fra le scuole d'Italia, la veneziana ha primato per la verità e l'armonia delle tinte, ed è la meno ragguardevole per quadri che rappresentino degnamente la maestà de' numi e degli eroi. Lodatissimi per colorito sono pure i Fiamminghi, de' quali è passata in proverbio la soverchia cura di copiare oggetti triviali. Né sarà forse inopportuno l'aggiungere, che l'assenza del colorito è una delle cagioni, per cui l'ideale è più sovente un pregio necessario alle sculture che non ai quadri. In vero le armature, i metalli, le fine stoffe di velluto, di raso o di lana, i merletti, i ricami, le trasparenze de' veli; e ciò che importa assai più, la lucidezza degli occhi, non si imiterebbero nemmeno da Prassitele, come lo furono da Paolo Veronese o dal Wandick. Lo scalpello non ritrae che molto imperfettamente, e con mezzi piuttosto convenzionali che imitativi, le sfumature degli oggetti lontani; o quelle de' tenuissimi corpi, che si dileguano nel campo apparente dell'aria, come le punte de' capegli e gli ultimi filamenti delle piume. L'arte dello statuario non può quasi ritrarre alcuna maniera di scorci: le manca poi affatto il sussidio della prospettiva aerea per l'illusione delle distanze. A tutte le quali deficienze essa deve recare un compenso; e lo procaccia singolarmente col presentare all'occhio figure di cui il tipo è nella mente esaltata da entusiasmo: unendovi poi la grandiosità, l'eleganza e la purezza dello stile, altri pregi che si avvicinano a quelle invenzioni e vi fanno armonia (1).

---

(1) Altre ragioni concorrono a confermare il principio che nelle statue e ne' basso-rilievi l'ideale è una condizione più frequentemente indispensabile che non al bello della pittura.

1. Prescindendo dall'impossibilità di scolpire gli accidenti della luce e dell'ombra, non si possono nemmeno imprimere al marmo i più delicati lineamenti degli oggetti leggerissimi.

2. La scultura non arriva a tutta l'espressione degli affetti, di cui è capace il pennello. Né Canova, né i Greci uguaglierebbero il pianto di Agar dipinto dal Guercino.

3. Il marmo ed il bronzo, occupando come oggetti materiali lo sguardo, allontanano la rappresentazione del vero positivo e concreto della natura. Indi l'artista è costretto ad agire piuttosto sulla fantasia, che non sulla memoria. Quando un'arte deve rinunciare alla fedeltà de' ritratti in alcuna delle sue parti, si moltiplicano per essa i casi in cui giova rinunciarvi anche nel resto. Altrimenti la precisione, vorrei poter dire, letterale, di alcuni punti del lavoro farebbe contrasto coll'imitazione inevitabilmente imperfetta in moltissimi altri.

4. A questi princìpî desunti dalla natura delle due arti, si aggiunga un altro motivo

Appendice
al II e III Capitolo

Non potendo divagare polemicamente sulle tante teorie proposte dai trattatisti onde chiarire in che consista il bello visibile — sia ne' casi in cui esso risulta meramente da percezioni fisiche, sia in quelli ove intervengono indicazioni intellettuali e morali — trasceglieremo la dottrina di Hogarth inventore della *linea della bellezza*, e la famosa definizione che la bellezza consiste nell'unità congiunta alla varietà.

Nell'esaminare la prima, ideata da un artista ingegnoso e — non ostante le sue imperfezioni — feconda di utili applicazioni pratiche, avremo per iscopo di mostrare che Hogarth non pensò mai a ridurre ad una sola tutte le qualità del bello visibile: errore, di cui facilmente verrebbe ripreso da chi, non avendo consultato il libro di lui, sapesse soltanto che questo teorista stimò d'avere scoperto una curva, cui diede il titolo di *linea della bellezza*, e ch'ei la propose per norma ai professori dell'arte del disegno. Questo artista, benché premuroso di subordinare tutti i fenomeni del bello visibile a principî quanto più poteva generali, non trascorse fino a credere di poter ricondurre tutti que' fenomeni ad una sola qualità invariabile. E ciò somministra per incidenza un nuovo argomento, dirò meglio, un'autorità da non trasandarsi in favore del nostro assunto: che la bellezza risulti da parecchie cagioni diverse.

Confutando l'altra opinione relativa all'unità ed alla varietà, verremo a confutare quella fra le definizioni del bello visibile che conta più numerosa schiera di fautori, e fra essi molti filosofi appartenenti a sette diverse. Codesta definizione venne anzi proposta, per lo più siccome adeguata a chiarire il principio di tutte quante le specie di bello. Ma essendo evidente, che fu original-

---

fondato in una accidentale abitudine contratta da tutte le persone colte; l'ammirazione per le antiche statue. Essa ci ha avvezzati a desiderare nella scultura il bello ideale; e persino a confondere, più spesso che non credesi, l'ideale della scultura in genere, coll'ideale de' Greci.

mente suggerita da osservazioni fatte intorno alle apparenze estetiche de' corpi, ne circoscriviamo l'esame a quelle applicazioni di essa, le quali allo stesso tempo si devono riguardare come primitive e fondamentali; e d'altronde ci sembrano contenere errori meno ovvî a scoprirsi.

Tentandone la scoperta la serie delle idee ci condurrà ulteriormente ad una speciale osservazione sul bello nascente dalle proporzioni, assai strettamente connessa allo scopo primario di queste pagine.

Teoria di Hogarth

Il pittore Hogarth descrivendo e caratterizzando la *linea della bellezza* non pretende di assegnare un meandro fuori del quale non si trovi leggiadria. Soltanto credeva d'avere scoperto, che la maggiore bellezza si trovi in una determinata curva ondeggiante; e che la massima grazia provenga da una particolare curva serpentina, generata da quella curva ondeggiante: ben inteso che l'una e l'altra si possano convenevolmente adattare al soggetto. Il quale canone, è bensì arbitrario; ma non condanna tutte le altre maniere di contorni. Il nostro trattatista ammetteva un'indefinita gradazione d'altre sinuosità; un'indefinita varietà di porzioni convesse e di concave, frammiste anche da piani rettilinei. Non escludeva nemmeno le superficie circoscritte da linee rette. Solo può notarsi che egli ragionando delle piramidi, de' tripodi e di varî poligoni, si studiò soverchiamente di cercarvi circostanze analoghe a quelle delle linee curve; e che eccessivamente ammirando gli effetti della varietà giunse a negare che la simmetria sia aggradevole per se stessa, e le concesse soltanto il piacere nascente per riflessioni associate di convenevolezza o d'utilità. Del resto, allo spirito del sistema di Hogarth non ripugna l'asserire, che le dimensioni grandiose per la loro vastità; che le dimensioni appropriate agli usi d'una cosa; che i sentimenti associati alla presenza d'un dato oggetto; che le cognizioni prodotte o rammentate da lui, ne aumentino il merito estetico. Non vi si contraddirebbe definendo che a renderci gradita la vista d'una palla d'avorio concorre la certezza con cui dall'emisfero offerto

allo sguardo si argomenta colla fantasia l'intera figura; che al pregio della forma approssimativamente cilindrica delle colonne contribuiscono la direzione verticale opportuna a' sostegni e la rastremazione, la quale dà un'apparenza di forza maggiore di quella che si presumerebbe in un cilindro perfetto; che la venustà de' muscoli femminili sarebbe minore, se non vi fosse congiunta l'idea di membra non destinate alla fatica, al corso ed alle armi.

Definizione che stabilisce consistere la bellezza
nell'unità congiunta colla varietà

Ciò precisamente significa: ogni bellezza nasce dall'unità combinata colla varietà, qualora la varietà non generi confusione e l'unità non degeneri in monotonia. Vediamo se essa riesca adeguatamente applicabile anche soltanto ai fenomeni della vista.

Ammettendo che ovunque la percezione d'un oggetto sia confusa l'oggetto non possa venire gustato da noi come bello [1]; avvertiamo in primo luogo, non essere poi sempre necessario che alla chiarezza della percezione vada unita la varietà. Non sono

---

[1] Non fanno eccezione nemmeno quegli oggetti, in cui la sublimità estetica è prodotta, com'è noto, o avvalorata dall'oscurità d'immagini intralciate o indeterminate: per esempio il tumulto d'una zuffa, il disordine d'una burrasca. Le immagini, in questi casi, sono bensì oscure ed indeterminate; ma esteticamente parlando non sono confuse. Per chiarire una tale distinzione, la quale al primo udirla ha sembianza di paradosso, si osservi: che la confusione estetica, incompatibile col bello, non nasce ogni volta che l'uomo non veda di punto in punto l'oggetto presente a' suoi sguardi; essa nasce allora soltanto quando egli desideri di contemplarlo più distintamente che non gli sia concesso di fare. S'egli non lo desidera, la percezione potrà chiamarsi confusa speculativamente parlando, cioè alludendo all'imperfetta e tumultuaria cognizione dell'oggetto; ma ripetiamolo, non potrà chiamarsi esteticamente confusa. Finché noi gustiamo come sublimi la burrasca e la zuffa, desideriamo forse di contemplarle minutamente nelle loro parti? Non già: l'entusiasmo ci muove ad ammirare le vive e splendide percezioni di forza, di grandezza, cospicue negli oggetti che abbiamo dinanzi agli occhi. Quella parte di essi a cui giunge la comprensiva de' nostri sensi, ci è svelata convenevolmente all'uopo, proporzionatamente al bisogno attuale della nostra fantasia. L'idea che per altro molte parti ci rimangono occulte non ci porta addirittura al desiderio di giungere a contemplarle e discernerle; essa piuttosto ci fa accogliere con vie maggiore simpatia la cosa sublime, perché ripercuote e moltiplica le altre idee, onde siamo preoccupati, le idee di grandezza e di forza. Ove cessando l'entusiasmo, ci nasca codesto desiderio di nozioni particolareggiate, allora solamente la percezione diviene esteticamente confusa: ma allora la sublimità è svanita per noi, al sentimento della sublimità subentra un penoso sentimento d'ignoranza, una penosa non soddisfatta curiosità.

forse bellissimi all'occhio molti colori uniformi, e tanto più quanto la sensazione ne è scevra da ogni apparenza di diversità nell'immagine ottica, nel colore aggradevolmente rimirato? Ecco già un'obiezione insuperabile, del pari che ovvia. Trovarvi una risposta non assurda, è evidentemente impossibile. Infatti alcuni scrittori, non avendo modo di ribatterla, si videro costretti ad eluderla; e per eluderla ricorsero persino ad una petizione di principio. Essi negarono il nome di *belli* ai colori uniformi, per quanto riescano piacevoli all'occhio; e ne allegarono per motivo d'esclusione, che tali colori non hanno varietà. Prescindendo da' colori; quale varietà può trovarsi nella percezione di certi corpi tenuissimi, che pure si guardano con diletto; per esempio un sottilissimo taglio francamente eseguito dal bulino d'un incisore? Non dicasi, che codesti sono casi rarissimi; giacché a rovinare una definizione basta anche un fatto solo evidentemente contrario a ciò che venne proposto come vero universalmente. E chi poi volesse conciliare col principio universale, che stiamo confutando, la bellezza da noi ravvisata in que' tenuissimi corpi, a quali cavillazioni non dovrebbe appigliarsi? O dovrebbe dire, che la percezione da principio incertissima si va perfezionando mediante uno sforzo d'attenzione; e che però è varia perché di mano in mano più determinata e ingrandita: o che in ogni tale percezione è contenuta la varietà d'un contrapposto psicologico, cioè la consapevolezza d'uno sforzo d'attenzione avente molta quantità intensiva, e il sentimento dell'esiguità dell'oggetto avente pochissima quantità estensiva: o dovrebbe andare fantasticando altre consimili sottigliezze sistematiche.

Del resto, se la bellezza di qualsivoglia oggetto visibile consistesse nell'essere uno senza monotonia e vario senza confusione; la monotonia e la confusione sarebbero le sole cagioni di deformità, e l'assenza di essa la sola cagione d'ogni pregio estetico. Non converrebbe cercare altrove i principî, per cui alcuni oggetti visibili sono maestosi, come il Giove Mansueto, di cui la maestà dipende in sì gran parte dall'espressione d'una potenza come sovrumana; non converrebbe cercare altrove i principî per cui altri oggetti sono venusti, come l'*Ebe* di Canova, la quale lo è

per la delicatezza delle sue forme appena adolescenti; né i principî per cui altri oggetti sono graziosamente commoventi, come il sorriso sulle labbra rosee d'un fanciullo, ed altri aggradevolmente terribili, come l'aspetto d'un leone. Dall'assenza della monotonia e della confusione si ricaverebbero tutte le ragioni per cui lodasi nel cavallo d'Inghilterra una disposizione di membri velocissimi al corso, ed in quello d'Andalusia un'agilità d'andatura soave. Bella diverrebbe l'inelegante struttura de' cavalli, che arano le pianure lombarde, perch'essa presenta immagini né confuse, né troppo uniformi. La figura non ne è forse più semplice di quella ammirata ne' Centauri e ne' Pegasi? Non è forse più variamente composta di quella de' serpenti di cui le arti del disegno si giovano frequentemente per ornati?

Né queste sono le sole obiezioni. L'unità piacente negli oggetti non è sempre del medesimo genere. Prendasi uno di quegli ornamenti solitamente intagliati nell'astragalo del capitello corintio e rassomiglianti ad un'oliva. Ivi la curvatura gentile, la finitezza, la simmetria delle parti si comprendono ad un tratto e mediante una sensazione chiarissima; predomina il carattere della semplicità. Quando poi estendiamo l'attenzione a tutto il capitello, apparisce un altro genere di unità estetica. L'immagine totale è presente al senso ed è conosciuta; ma nel seguirne le parti, vale a dire il fogliame, i caulicoli, le modanature, il fiore scolpito nell'abaco, l'occhio s'aggira per una moltitudine di figure, a ciascuna delle quali è richiesto un atto di riflessione distinta. Talora l'animo avverte ad una ad una più forme contigue, talora si abbandona alla contemplazione d'un complesso indistinto ne' dettagli che esso contiene. Se non è inopportuno un paragone ricavato dall'ideologia, l'ovale, isolato dal rimanente dell'astragalo, tocca la sensibilità nel modo medesimo, con cui agirebbe sul pensiero la verità d'un assioma: la visione dell'intero capitello somiglia invece ad una serie di verità desunte da diversi principî, le quali si sostengano a vicenda e collimino a confermare un'opinione scientifica bisognosa di prove. Una terza maniera d'unità estetica è per gli oggetti di cui l'ampiezza impedisce di fissare i confini: come l'oceano, o l'orizzonte sottoposto ad un'eminenza

isolata. Allora lo spirito in luogo di percepire un totale, lo immagina, in luogo di sentirlo, sa ch'esso esiste e si sforza di raggiungerlo; l'unità integrale è un concetto sempre crescente a seconda dell'azione interiore che lo viene progressivamente pensando, non è un effetto della realtà esterna veduta da noi. All'unità adunque, apparente negli oggetti visibili corrispondono, in circostanze diverse, maniere diverse di concepirla e gustarla. E per conseguenza la definizione di que' teoristi, cui piacque di proporre la varietà combinata coll'unità — quand'anche si consideri come limitata alle sole forme visibili; quand'anche si lasci da parte ogni altra obiezione — in ultima analisi non insegna una causa uniforme di piacere, una qualità sempre uniforme. Sotto alla parola *unità* v'è una reale moltiplicità di significati velata dall'esteriore semplicità d'un segno grammaticale, d'un nome individuo. Per tal modo le cagioni del bello si palesano sempre più multiformi, di mano in mano che l'analisi ne viene descrivendo quelle condizioni, le quali a primo aspetto non si giudicherebbero suscettibili di suddivisioni ulteriori.

Si avrà un eguale risultato dalla seguente osservazione sulle proporzioni.

La parola *proporzione*, le idee generiche di *proporzionato* e *sproporzionato* inducono facilmente a supporre che, se varî sono i rapporti di parti necessarie alle belle proporzioni nell'uomo, negli animali, ne' vegetabili, negli edificî, in somma in diverse cose, tuttavia il piacere estetico derivante da esse in quanto sono tutte ben proporzionate nel loro genere, abbia sempre una cagione costante. Eppure le cagioni, considerandole anche da un punto di veduta sì complessivo ed astratto, sono due. Alcune volte è una riflessione dell'intelletto che avverte la convenienza delle parti col loro uso o destinazione, e coll'uso o destinazione dell'insieme; altre volte è una percezione immediatamente aggradevole, dell'oggetto in se stesso, la quale si aggiunge a tali riflessioni o per dir meglio le precede.

Basti un esempio ricavato dall'architettura. Ond'è l'avvenente maestà del Partenone o del Pantheon, onde la nobiltà o la grazia di alcune facciate moderne, prescindendo dagli ornati? A pro-

durla era per certo necessario che gli architetti non offendessero le leggi della solidità reale ed apparente, o quelle della convenienza caratteristica d'un tempio greco e romano, d'un palagio, d'una casa di delizia: delle quali non negasi che l'effetto estetico dipende da avvertenze e confronti della mente. Ma ciò non bastava: e lo provano i tanti edificî solidi e ben acconci alla loro destinazione, di cui l'aspetto è appena mediocremente aggradevole. Le architetture lodatissime ci fanno sentire inoltre un'armonia di parti, una grandiosità o eleganza nel tutto, un complesso che comanda la simpatia, senza che possa assegnarsene un motivo dedotto dalla ragione e fondato sulla scoperta di mezzi e di fini. È l'immagine, che opera per se stessa sull'animo nostro, è uno spettacolo per se stesso imponente, o allettante la nostra attenzione.

Capitolo IV

Delle qualità costituenti la bellezza acustica

§ 1. *Che l'effetto estetico de' suoni risulta sempre da piaceri fisici e da emozioni del cuore.* I più intensi, i più delicati piaceri acustici si hanno dalla musica: ed i suoni combinati artificiosamente dalla musica sono quelli appunto da cui riceviamo più intense e delicate emozioni del cuore. Udendo il canto vocale d'una scena drammatica, d'una romanza o d'un inno noi secondiamo le passioni espresse dal componimento, o ci sorgono in cuore passioni analoghe al carattere del componimento stesso. Così nel famoso *duetto* di Paer, partecipiamo in qualche modo alla passione d'Agnese, e del misero padre di lei: così sorridiamo alla bizzarra disinvoltura di Figaro, ond'è animata la mirabile *cavatina* di Rossini. Che se la musica è semplicemente istromentale, è ben vero che non secondiamo mai affetti rappresentati siccome esistenti in persona diversa da noi, ma ci abbandoniamo però sempre a qualche affetto che si genera in noi stessi. Le sinfonie militari per esempio danno vita ad emozioni di coraggio, effimere ben s'intende ed oziose, persino nell'anima del più pacifico citta-

dino, il quale voglia badare ai fatti suoi e riposarsi nel proprio letto tutte le notti dell'anno. Le modulazioni d'un'arpa, d'un violoncello, d'un flauto, d'un concerto di parecchî istromenti, talvolta ispirano un indistinto trasporto di tenerezza, un amore senza oggetto, talvolta esultanza ed ilarità, talvolta malinconia; insomma passioni.

Dalla musica artificiale passando ad altri fenomeni acustici, la voce umana non è bella solamente quando viene governata e rialzata dal canto, lo è pure nell'ordinario discorso. Ma quali sono fra tutte le altre voci le più esteticamente aggradevoli? Certe voci femminili che ci inducono a sentimenti miti e gentili, che sono più d'ogni altra efficaci a generare in noi movimenti affettuosi.

Le note e il gorgheggiamento d'un usignuolo, o altre modulazioni chiamate belle in altri animali, sono anch'esse eccitatrici di sentimenti ora malinconici, ora ilari, ora teneri. In certi momenti si giunge persino a pensare e quasi credere, che quegli animali provino emozioni consimili a quelle da cui ci sentiamo compresi.

Anche il mormorare d'un ruscello, anche il sussurrio delle fronde d'un bosco, quando ci danno senso di bellezza risvegliano in noi un non so che d'affettuoso; ci pongono in uno stato di raccoglimento, talvolta aggradevolmente serio, talvolta raddolcito da più serena compiacenza del cuore.

Per dir tutto in una: si rammenti qualsivoglia piacere estetico procacciato da suoni, e si troverà sempre che una parte di esso deriva da affetti o tutti nostri o ripercossi sulla nostra sensibilità dalla manifestazione d'un affetto altrui. Il piacere organico dell'udito lo proviamo compenetrato e contemporaneo a questi che sono proprî del cuore: ove non si trova una tale mescolanza di morale e di fisico i piaceri acustici non hanno mai un carattere estetico. Infatti que' suoni aggradevoli ai quali non va congiunta alcuna passione non sortiscono se non un debolissimo effetto, e non ci danno il sentimento della bellezza: sono modificazioni grate all'orecchio come i sapori e gli odori al palato ed all'olfatto. Ognuno può convincersene consultando la propria esperienza.

È poi consentaneo alle leggi dell'analogia che ogni piacere acustico avente efficacia notabile riesca sempre associato a qualche

emozione passionata: giacché i suoni piacenti hanno naturalmente un'esenziale affinità con quelli ond'è formato il primitivo linguaggio delle interiezioni, esprimente con istantanea veemenza le più concitate e patetiche modificazioni dello spirito. Che anzi classificando sotto ad alcune categorie i mezzi per cui il linguaggio delle interiezioni riesce espressivo, si troverà che anche le cause per le quali piacciono i suoni si possono distinguere in altrettante categorie o classi: e quindi, ove tali cause agiscano con forza considerabile, ragion vuole che esse producano, come le interiezioni, un effetto morale.

§ 2. *Paralello delle interiezioni co' suoni esteticamente piacenti.* Molte interiezioni, sono formate da una serie di voci gradate e contigue o da una serie di voci diverse le quali si succedono ad intervalli brevissimi. Similmente i suoni piacciono esteticamente mediante la melodia, tanto quelli emessi naturalmente dagli animali e da corpi inanimati, come — e molto più — quelli composti artificiosamente dalla musica. Ognun vede, che il paralello non deve però spingersi tropp'oltre. Non deve supporsi che ogni modulazione piacente somiglî ad un'interiezione, né che gli effetti morali d'una data modulazione siano analoghi a quelli d'un'interiezione per avventura consimile. Solo talvolta si troveranno analogie particolari più o meno vicine, più o meno chiare. Quest'avvertenza valga eziandio pe' confronti che siamo per soggiungere.

Le interiezioni esprimono variatamente le agitazioni psicologiche coll'acuto delle grida e colla nota grave degli ululati, e per lo più anche de' gemiti. Similmente ne' suoni estetici diverso è l'effetto delle note gravi e delle acute: per esempio d'un'identica melodia eseguita ad un'ottava più alta o più bassa su un dato istromento.

La velocità o lentezza con cui si succedono più voci nel linguaggio delle interiezioni è un altro mezzo espressivo ora di sdegno furibondo, ora d'ira compressa o di smanie o di compassione o d'impazienza o d'altro sentimento interiore. E la serie di più suoni, specialmente nella musica, riceve sempre un particolar carattere dalla velocità o lentezza del *tempo*.

Un grido, un'esclamazione inarticolata feriscono l'animo talora per la forza della vociferazione, talor viceversa per la debolezza, che indichi abbattimento e languore. E i suoni, specialmente quelli della musica, si lodano o perché romorosi o perché ammorzati o per l'alternativa dei *piano* e dei *forte*.

Il linguaggio delle interiezioni è modificato dal metallo della voce in cui si fa un dato grido, una data esclamazione, una data serie di suoni naturalmente espressivi. Così pure il metallo delle diversissime voci umane, quello di diversi animali o di diversi istrumenti, è più o meno soave, più o meno acconcio a trasmettere all'animo diverse modificazioni d'affetti.

Più grida, più esclamazioni simultanee, alcune acute ed alcune gravi, alcune più forti ed altre più tenui, emesse da persone aventi diverso metallo di voce, esprimono un aggregato di passioni; ed eccitano in noi una passione complessiva. Parimenti il piacere estetico de' suoni nasce eziandio dalla contemporanea sensazione di molte note; combinazione che nella musica artificiale viene regolata colle leggi dell'armonia. Dal cumulo di quelle sensazioni se ne compone una nell'animo nostro, dirò così coacervata.

§ 3. *Impossibilità di ridurre ad una sola le qualità costituenti il bello acustico.* Poiché i mezzi dai quali risulta l'effetto fisico de' suoni sono molti, e poiché da questi mezzi indefinitamente variati e combinati ne' fenomeni particolari si producono, oltre i piaceri fisici dell'udito, diverse maniere di passioni nell'animo, è evidente che le qualità o cagioni, costituenti la bellezza acustica non sono riducibili ad una sola, sempre costante.

Del resto nuovi elementi estetici si scoprono, se dalle osservazioni applicabili, come lo furono le precedenti, ai fenomeni in genere del bello auditivo, volgiamo l'attenzione ad alcune circostanze proprie soltanto di alcuni casi.

§ 4. *Prove ulteriori.* Alle volte i suoni, anche scompagnati dalle parole, non solamente ci commuovono a passione; ma suggeriscono idee le quali rinforzano il piacere estetico, rendendone sempre più multiformi le cause. Una cantilena nazionale, massimamente

se è udita in paese lontano, rammemora la patria, gli anni trascorsi, la casa natia. Il canto degli augelli, il mormorare d'un rivolo, può offrire al pensiero o le circostanze della vita campestre, abbellita sempre oltre il vero dalla fantasia; o può associarsi a riflessioni sulla ricchezza inesauribile della natura, la quale sparse tanti pregi su tutti i punti del creato.

Per altro, i suoni isolati da' segni del discorso non recano sovente all'animo pensieri ulteriori alla mera percezione auditiva, ed alle passioni che infallibilmente l'accompagnano. Si è nella musica vocale, che codesti effetti ulteriori s'incontrano abitualmente, si è in essa che vengono foltissimi e numerosissimi. Il piacere acustico è allora amalgamato colle nozioni, colle allusioni offerte da' versi, i suoni ci piacciono più vivamente per tale accoppiamento; e piacciono come convenienti alle situazioni poetiche del componimento, al carattere di esso — eroico o comico o sacro; ci piacciono altresì come imitativi della declamazione naturale all'umana favella. Siccome in pittura al piacere fisico de' colori e delle forme, al piacere dell'espressione e del carattere appropriato alle figure, vi si aggiunge quello della cognizione che le immagini dipinte rassomigliano al vero: così nella musica vocale agli altri pregi aggiungesi quello d'un'acconcia imitazione del discorso.

V'è per ultimo un'altra specie d'imitazione: cioè di certi movimenti sonori come il galoppare del cavallo, il fischiare del vento, o de' movimenti che sebbene non si manifestino al senso dell'udito con suoni particolari, ci sembrano analoghi a certi andamenti musicali, come lo strisciare, il guizzare, la linea disegnata dal fulmine nell'aria. Questa maniera d'imitazioni non riesce mai sì aggradevole — purché gli artisti non ne abusino — come quando è procacciata mediante l'accompagnamento posto ad una musica lavorata su parole enuncianti que' moti che le frasi istrumentali vengono artificialmente retraendo.

CAPITOLO V

Delle qualità costituenti la bellezza morale

§ 1. *Delle azioni che nell'ordinario discorso non si lodano soltanto come oneste e come buone, ma che si chiamano quasi tecnicamente « belle azioni ».* Affinché un'azione riceva nell'usuale discorso il titolo di *bella* è d'uopo che s'innalzi ad un ragguardevole grado di virtù. Quando un ricco sovviene l'indigenza col dono d'una moneta, egli adempie ad un dovere di volgare probità. Bensì il giudice di cui tratta la novella persiana, quegli che emendò col sacrificio d'ogni suo avere l'innocente errore d'una sentenza, avrebbe eseguita una bella azione.

Ogni bella azione suppone difficoltà d'eseguirla: ma la nozione della difficoltà può nascere in due modi, o semplicemente dall'intrinseca natura dell'atto, o dall'avvertire eziandio gli sforzi dell'agente. Quell'uomo virtuoso, che fu assoggettato ai tormenti da non so quale tiranno dell'antichità, e che temendo fra gli spasimi di rivelare un segreto, si tagliò — dicesi — co' denti la lingua, è un esempio d'eroismo conseguito per energia di volontà intensamente applicata a vincere ostacoli. La morte placidamente subìta da Socrate è invece un modello d'eroismo tranquillamente sicuro. La bellezza del primo esempio penetra l'animo nostro con immediata veemenza, coll'effetto della sublimità *terribile* così nominata da Kant. La serena costanza di Socrate, la facondia, l'ilarità non ostentata delle sue estreme parole, ci colmano d'un alto sentimento di maraviglia, e di commiserazione mista a compiacenza; per tal segno, che all'udirne il racconto pieghiamo le labbra quasi come quando siamo vicini a formare un sorriso, e componiamo nel mentre stesso gli sguardi e la fronte al raccoglimento ed alla mestizia. Se è concesso un paragone colle arti del disegno, l'eroismo degli sforzi somiglia al sublime di Michelangelo, di cui le figure rappresentano energia di moti e vigore di musculatura risentita; l'eroismo tranquillo corrisponde alla maestà de' numi dell'Olimpo effigiati dai greci scultori. Quegli artefici, osserva sottilmente il Sig.r Bouterwek, espressero materialmente i loro concetti della

divinità, mediante tratti diffusi sull'ideale della fisonomia, e sul totale delle membra, i quali manifestano una sicura e nobile superiorità ad ogni contrasto della passione coi doveri [1].

Oltre a questa generale differenza, le belle azioni producono variamente i loro effetti sull'animo di chi le avverte e le gusta, mediante una varietà indefinita d'accidenti morali. In alcune predomina il desiderio di sacrificare la privata utilità al bene altrui, in altre la brama di ubbidire ad ogni costo al sentimento della propria dignità. Alle volte l'entusiasmo che le ispira agita il cuore e lo spirito con emozioni rassomiglianti a quelle della gioia, altre volte l'entusiasmo è severo, lo spirito è malinconico ma risoluto. Alle volte la difficoltà superata dall'uomo virtuoso è un pericolo grave, di quelli che fanno smarrirsi le meno ferme virtù, altre volte è un dolore attuale quasi insopportabile, altre volte è un piacere da cui è quasi impossibile non lasciarsi sedurre.

§ 2. *Di alcuni sentimenti morali aventi bellezza, sebbene non siano segni di cospicua virtù; e di alcuni atti moralmente onesti, aventi anch'essi bellezza, sebbene non cadano sotto alla classe delle* belle azioni, *così propriamente dette.* Nulla è più vicino ai risultati del mero istinto, nulla è più spontaneo de' trasporti con cui le madri accarezzano i loro bambini: eppure quelle tenerezze, quelle gioie sono oggetti esteticamente soavi.

Chiunque avrà osservato due fanciulletti che si baciano, vi avrà scorto un'indefinibile manifestazione d'innocenza mite e benevola.

Bella è la dignitosa peritanza del pudore verginale, bello è l'amore rispettoso d'un giovanetto ne' dì precedenti alla felicità delle nozze. Ma vi è forse cosa più consentanea all'indole della passione amorosa, non soffocata da falsi sistemi sociali, né guasta da irregolari desiderî?

Ond'è il divario che troviamo fra la commune liberalità d'un soccorso pecuniario e la visita di Sofia alla capanna de' due contadini infermi, descritta da Rousseau? Non per certo deriva esso

---

(1) *Ideen zur Metaphisik des Schönen* [Leipzig, 1807].

dalla quantità, o dalla difficoltà del beneficio. Ma le elemosine si fanno sovente per consuetudine; non sempre senza un dubbio secreto di incoraggiare per avventura l'infingardagine o l'ipocrisia; alle volte per liberarsi dalle molestie dell'importunità. Usata a tempo, qualunque elemosina è senza dubbio un'azione buona; non è però tale che supponga necessariamente un predominante sentimento di commiserazione, né l'abito d'una nobile filantropia. Per lo contrario, nella descrizione di Rousseau vedesi che Sofia è impietosita all'aspetto del dolore, e ch'ella sa alleviarlo colla delicata destrezza insegnata da zelo affettuoso. *Emile attendri la contemple en silence: homme aime ta compagne: Dieu te la donne pour te consoler dans tes peines, pour te soulager dans tes maux: voilà la femme* ([a]).

Agli atti, ai sentimenti pietosi, cortesi, teneri, generalmente a quelli derivati da disposizioni onestamente gentili, compete — come lo dimostrano i pochi esempi ora recati — un carattere opposto a quello che forma la bellezza morale risplendente nell'eroismo o quasi eroismo delle belle azioni. Laddove nelle belle azioni primeggia l'idea d'una grave difficoltà superata, le avvenenti gentilezze virtuose appariscono siccome nascenti da un immediato, e non contrastato bisogno del cuore. Fra le cause interiori del sentimento e dell'atto, la più evidente è un affetto secondato spontaneamente da chi opera o sente. Del resto se un tale carattere commune diversifica questa dall'altra classe di fenomeni estetici, il carattere degli oggetti, de' motivi, delle circostanze, delle idee associate alla percezione di ciascun sentimento o atto, producono una subalterna moltiplicità di cagioni di piacere, di qualità aggradevoli.

§ 3. *Della bellezza morale attribuita alle doti dell'animo considerate in astratto.* Considerate in astratto le doti psicologiche, da cui provengono le belle azioni e gli altri atti o sentimenti esteticamente aggradevoli, si hanno altrettanti oggetti, per dir così metafisici, ne' quali risplende bellezza morale. Ciò per altro nulla ac-

---

([a]) [*Emile*, V, in *Coll. compl. des oeuvres de J. J. Rousseau*, t. X, pp. 112-13].

cresce alla somma delle qualità costituenti la bellezza, giacché queste stesse cose — il coraggio per esempio, la fortezza, la liberalità, la tenerezza, la cortesia — che vennero osservate ne' loro effetti concreti, vengono osservate di nuovo isolate dai loro effetti.

Ma anche l'equità, la probità, la moderazione ed altre virtù, le quali da sole non possono muoverci se non ad azioni meramente buone ed oneste, assumono un carattere estetico qualora vengano astrattamente pensate. La nozione astratta, implicitamente significa un'abitudine ferma e sicura d'eseguire quelli atti a cui essa si riferisce; e se facile è ciascun atto preso separatamente, non lo è però la costante, la non mai smentita ripetizione di essi. Qui si aggiungono adunque alla somma delle bellezze morali nuovi oggetti certamente — e come ognun vede — forniti di non poche qualità dissimili dalle altre dianzi annoverate, ed inoltre dissimili rispettivamente fra loro in moltissimi casi.

Belle moralmente, e soventi volte per qualità che sembrano escludersi l'una l'altra, sono in terzo luogo quelle doti psicologiche di cui i risultati appartengono ad un'altra classe di bellezze, a quella che chiamasi propriamente *intellettuale*. Il punto di vista da cui si contemplano codeste facoltà: per esempio un forte acume di mente inventiva, una straordinaria rapidità di concetti, una rara e non mai turbata pazienza di riflessioni analitiche, una straordinaria prontezza a discernere le menome differenze e le più lontane relazioni delle cose — è tutt'altro che quello a cui ci portiamo valutandone l'uso pratico. Quando le guardiamo in astratto, esse ci appariscono siccome pregi psicologici, siccome parti dell'umana potenza, però sono belle moralmente. Quando ne stimiamo i risultati, sentiamo quel piacere estetico che può nascere occasionalmente dalla scoperta del vero.

§ 4. *Della bellezza morale sentita pensando all'ordine misterioso della natura.* La vicenda delle stagioni, la riproduzione delle specie vegetanti e viventi, la periodica rivoluzione de' corpi celesti, il germe, l'incremento e la vecchiaia degl'individui, tutte le parti in somma dell'ordine in cui sussistono le cose naturali, sono unite nella nostra fantasia a concetti d'una sapienza e potenza qualun-

que a noi sconosciuta, ma di gran lunga superiore all'umano. Per tale associazione esse offrono allo spirito uno spettacolo, derivante da cause specificamente diverse da quelle che hanno luogo considerando la nota e circoscritta potenza o sapienza dell'uomo. L'ammirazione estetica è compenetrata con un sentimento entusiastico di forze e d'effetti misteriosi. Che se dal pensiero indeterminato d'una sapienza o potenza qualunque si passa al più determinato ma non meno misterioso pensiero d'una creazione, provvidenza e governo d'Iddio, allora emerge un'altra modificazione di piacere estetico — ancor più efficace all'animo: il bello morale inerente all'idea dell'infinito, o per dir meglio alla più sublime, ed alla più immaginosa delle idee relative all'infinito.

§ 5. *Della bellezza morale inerente alle idee dell'umana fantasia, quando essa tenta di contemplare l'infinito.* All'infinito noi possiamo pensare fantasticamente in due modi: innalzandoci a quel concetto della divinità che è concesso alla mente ed immaginazione umana: o considerando con attenzione immaginosa l'immensità dell'estensione e del tempo; cioè un'estensione senza limiti, e l'eternità.

Del concetto della divinità

L'uomo raccoglie le più eccellenti qualità spirituali, di cui abbia consapevolezza, o notizia per induzione osservando altri uomini, o anche soltanto desiderio: le scevra da ogni debolezza, e da ogni vizio: si sforza d'ingrandirle oltre ogni misura. Sentendo che niuna delle qualità ch'ei pensa, o può pensare, sarà in Dio quale egli la immagina, gliele attribuisce tuttavia simbolicamente, e per finzione. L'uomo per tal modo si forma — fin dove la sua natura il consente — un concetto eminentemente grandioso, profondo, magnifico, dell'Ente Supremo. Nell'oggetto ideale del suo pensiero egli vorrebbe racchiudere nozioni positive d'un'immensa potenza sapiente ed attiva, d'un'immensa bontà, d'un'immensa giustizia. Ciò essendo impossibile, ei ve le racchiude in modo che, siccome comandano l'adorazione più intensa, così

esaltano la simpatia estetica al più alto grado d'ammirazione di cui essa è capace.

Dell'estensione infinita
e dell'eternità

Ad un'estensione senza limiti, ad una durata senza fine, non si attribuisce al certo né sapienza né attività, né bontà né giustizia. Ma il concetto dell'una e dell'altra è strettamente associato coll'idea d'una somma potenza; perché al considerarle ci riconosciamo debolissimi e limitatissimi. Così l'intelletto, contemplando l'estensione infinita e l'eternità congiunge il piacere che viene indirettamente da questa riflessione suggerita, alle altre qualità esenzialmente proprie della fantastica considerazione d'oggetti grandissimi oltre ogni termine.

§ 6. *Delle azioni, sentimenti o costumi gustati esteticamente da molti, sebbene siano meritevoli di disapprovazione morale.* Alcuni delitti suppongono forza d'animo invitta, ardimento, passioni immutabilmente durevoli in mezzo agli ostacoli, profonde combinazioni intellettuali. Tali sono le scelleratezze de' grandi ambiziosi: come Silla fra gli antichi e Cortes fra i moderni. Parimenti, certe passioni viziose non possono svilupparsi e durare fuorché in animi d'una tempra straordinariamente vigorosa: per esempio gl'immortali rancori degli Scandinavi, i quali gioivano pensando che saliti al cielo d'Odino avrebbero sorbita la cervogia ne' concavi cranî de' loro nemici. Finché la mente si contiene ad ammirare la potenza, l'audacia, la sapienza per così dire di siffatti delitti, e la singolare energia di siffatti sentimenti, essa può contemplarli esteticamente senza contraddire ai principî della moralità; perché quella potenza, quell'audacia, quell'energia avrebbero potuto applicarsi ad uno scopo non riprovevole. Ma si danno persone, le quali ammirano esteticamente, senza distinguere l'intrinseca stimabilità delle doti psicologiche dall'uso che ne fu fatto, e Cortes e Silla, e i feroci vendicativi della selvaggia Scandinavia: tali oggetti, che riguardati in totale la ragione detesta, sono per loro complessi contemplati con simpatia, almeno momentanea. Un altro

genere d'immoralità, che sembrano avere bellezza — e che lo sembrano più spesso d'ogni altra — sono quelle a cui cooperano certe disposizioni affettuose e soavi, certe disposizioni le quali, ben dirette, avrebbero potuto giovare alle più miti e più care virtù. I piaceri non fisici, certi sentimenti, non può negarsi, gentili, la sincerità, e la fede, non incompatibile cogli amori illeciti, e che anzi talvolta li caratterizza, somministrano di ciò famigliarissime prove. Anche gli accorgimenti d'una scaltra destrezza hanno talora un'aggradevole apparenza, sebbene nel loro insieme siano opposti ai dettami della ragione morale; avendo essi d'altronde un pregio, che la ragione stessa approva ove il fine sia buono, o almeno innocente. *La ruse est jolie*, lo confessava persino il severissimo Kant ([a]). In esempio di scaltrezze immorali e piacenti si potrebbero citare molte beffe fatte per ischernire, con malvagia ed ostile disinvoltura, gli uomini semplici, e qualche volta anche gli uomini avveduti, i quali allora paiono sciocchi. Chi le gusta come belle, trasporta nella sfera dell'estetica una massima con tutt'altro senso enunciata in una nota commedia: *les sots sont ici-bas pour nos menus plaisirs.*

Siccome le facoltà native della mente e del cuore sono soggette a pervertirsi per mille modi, ed a piegarsi a perniciosi disegni; siccome da esse e dalle passioni e dalle circostanze della vita può risultare un'inesauribile varietà di azioni e costumi rei, ma imponenti, seducenti, brillanti: numerose oltre modo e diversificate riescono pure le immoralità esteticamente aggradevoli. Esse si mostrano concretamente in moltissime combinazioni più o meno straordinarie, più o meno complicate.

A chi volesse analizzarne una di quelle in cui per avventura concorra una maggiore somma di qualità difformi e persino divergenti, potrebbe servire di testo il carattere d'Alcibiade. Alcibiade era coraggioso, risoluto, accorto, ingegnoso, bizzarro. Macchinatore di vasti disegni politici, ei sapeva rendersi accetto alla moltitudine, espugnarne la volontà. È divenuto famoso nella storia

---

([a]) [Cfr. *Obs. sur le sent. du beau et du sublime*, traduit de l'Allemand par Hercule Peyer-Imhoff, Paris, 1796, II, p. 11].

l'anedoto della coda mozzata al bellissimo cane, onde adulare, e volgere ad un frivolo oggetto la smania della plebe ateniese vogliosa sempre di censurare i principali cittadini, quelli stessi da cui essa si lasciava governare. Codesto anedoto potrebbe trovar luogo fra le invenzioni di Macchiavelli nella vita di Castruccio da Lucca. Alcibiade, a Sparta, gareggiava di frugalità coi più severi seguaci di Licurgo, de' quali ricercava il favore a' suoi maneggi politici; e frattanto seduceva la regina Cimea, per collocare, diceva egli scherzando, un suo figliuolo sul trono degli Eraclidi. In Persia emulò il fasto e la mollezza de' satrapi, occupato tuttavia a macchinare raggiri e progetti con tutta l'insistenza de' freddi ambiziosi. Assumere qualsivoglia forma, piegarsi a qualsivoglia tenore di vita, era per lui sì agevole, come se l'occasione per lui tenesse luogo d'abitudine e d'esperienza. Uditore di Socrate, ei sapeva innalzarsi ad un'ammirazione vivamente sentita pel migliore de' filosofi, eppure ne subordinava ai proprî fini la disciplina idealmente sincera. Vagheggiatore quasi somigliante al moderno Rochester e al moderno Richelieu, fu citato in giudizio dalla moglie che invocava il divorzio. Già stavano i giudici per pronunciarlo, quando il baldanzoso Alcibiade comparve sulla piazza: e sollevatasi fra le braccia la donna, la ricondusse a casa, fra gli applausi del popolo, rappacificata dall'improvviso entusiasmo d'un uomo amabile ed amato.

§ 7. *Avvertenza.*

1. Sotto a quale specie di bellezza devono collocarsi le azioni, i sentimenti, i costumi esteticamente piacenti, sebbene contrarî alle leggi della moralità? È forza rispondere, con un'apparente ma inevitabile contraddizione di termini, sotto alla categoria delle bellezze morali. *Moralità* è un termine opposto a *vizio* o *ingiustizia*; *immoralità* ed *immorale*, dinotano sempre *vizio* o *vizioso*, *ingiustizia* ed *ingiusto*: ma l'epiteto *morale* è sovente contrapposto alla nozione *fisico*. E si è alludendo a questa convenzione del linguaggio che gli scrittori d'estetica usano dire le più volte *bello morale*. Non ci parve conveniente di mutare il consueto frasario, perché reso chiaro anzi famigliare dall'abitudine.

2. Sebbene molti vizî e delitti abbiano una bellezza morale, per chi gli ammira senza distinguere il nativo pregio delle doti o potenze umane necessarie a mandarli ad effetto dall'abuso che fu fatto di esse; non l'hanno però tale, che venga riconosciuta ed approvata dal vero e perfetto Buon Gusto, come dimostreremo a suo luogo. Ma essendo nostro scopo di presentare un prospetto delle qualità atte a recare piaceri estetici, onde concludere che esse non sono riducibili ad una qualità fondamentale e sempre identica, ci fu d'uopo far parola anche di cose che non dilettano se non i gusti, rigorosamente riflettendo, pervertiti. Chi poi volesse convincersi, che considerate le sole bellezze morali, non ripudiate dalla perfetta ragione del Buon Gusto, nemmeno queste sole non riescano assoggettabili ad una definizione unica, basterà che egli escluda dal calcolo le cose principalmente avute di mira nell'antecedente paragrafo.

Ci siamo diffusi in dettaglî relativi al metodo tenuto da noi nel presente scritto, ed in apologie de' motivi che ci consigliarono a seguirlo. Costretti perciò a parlare di noi stessi, ne invochiamo indulgenza dal lettore, come l'invochiamo eziandio per gli altri luoghi, ove ci siamo posti, o ci porremo nel caso di dover fare la stessa preghiera. Chi scrive, e ciò possa servire di scusa, ebbe in animo d'imitare il modo tenuto dagl'inferiori quando rendono conto del loro operato a persone cui spetti il diritto di sindacarlo. Essi non espongono soltanto i risultati di quello che fecero, ma riferiscono anche le norme che osservarono e i mezzi termini a cui si appigliarono, onde mandare a fine ciò che a loro incombeva d'eseguire.

Capitolo VI

Delle qualità costituenti la bellezza propriamente intellettuale

§ 1. *Della bellezza sentita da noi in quelle parti dell'ordine della natura che ci son note.* Benché l'intimo magistero e le fondamentali cagioni dell'ordine della natura restino occulte all'intelligenza

dell'uomo, l'uomo però avverte e discerne molte particolari concatenazioni di cause prossime e d'effetti, di usi e di fini.

Ogni scoperta di questo genere piace allo spirito perché lo spirito nostro è bisognoso di scienza; ma talvolta a codesto piacere meramente speculativo e scientifico si aggiunge un sentimento estetico. Talvolta nelle verità di cui abbiamo acquistata notizia, e nelle cose a cui le nozioni nostre si riferiscono, si scorge un carattere di bellezza, alla quale conviene il titolo, di *propriamente intellettuale*. Ne sperimentiamo o possiamo sperimentarne l'esistenza pensando alla legge astronomica secondo la quale si muovono i corpi celesti, all'utilità de' venti di primavera che trasportano a grandi distanze i semi delle piante, all'opportunità delle nevi sulle vette de' monti che creano fiumi fecondatori delle terre sottoposte o vantaggiosi al commercio ed al trasporto delle derrate; riflettendo ad una delle ragioni finali per cui i bambini ci nascano con membra sì tenere e deboli, giacché altrimenti la società sarebbe esposta a tutti i mali che provengono da una forza non temperata dal discernimento; considerando l'utile connessione stabilita dalla natura fra le grida inarticolate suggerite per istinto dal dolore, dallo spavento, dalla gioia, e la cognizione del loro significato anteriore a qualsivoglia convenzione di segni; in somma portando il pensiero su altre leggi da cui è governato il mondo fisico ed il mondo morale. Intellettualmente belle sono pure le convenevolezze di forma, di dimensione, di durezza solida, di elasticità o di mollezza, ravvisate dall'anatomico e dal botanico, che studiano le forze e l'uso delle parti esterne ed interne de' vegetabili e degli animali [1].

Ora la semplicità e parsimonia de' mezzi; ora la moltitudine di mezzi cospiranti senza confusione né intralci a conseguire un dato fine, a formare un dato oggetto; ora la delicata esattezza con cui un mezzo, una causa si trovano ordinati a generare fenomeni e cose che altrimenti non potrebbero svilupparsi e sussistere:

---

[1] Ove tali convenienze di rapporti vadano congiunte ad apparenze esteriori immediatamente aggradevoli, nasce quella bellezza visibile mista, di cui si è fatto parola in altro luogo: avvertenza da estendersi anche alle bellezze intellettuali di cui nel seguente paragrafo.

sono le principali qualità presentate dall'intelletto alla simpatia estetica, che le contempla e le gusta.

§ 2. *Della bellezza intellettuale nelle opere meccaniche dell'umana industria.* Le medesime circostanze principali, che modificano la bellezza intellettuale delle opere e delle leggi a noi conosciute della natura, ricorrono anche in quella spettante alle opere meccaniche dell'industria.

Semplicissime e perciò ammirabili, sono la leva, la spirale d'Archimede, il piano inclinato, e altri usuali strumenti. Viceversa, un'ordinata e regolare combinazione di moltissimi mezzi si ravvisa nelle gran moli dell'architettura navale: ove l'intendente osserva l'artificio della curva atta a rompere la resistenza delle onde marine, la calcolata disposizione ed ampiezza delle vele, le giuste dimensioni delle ancore e delle gomene, de' boccaporti e de' passaggi, la collocazione delle artiglierie, de' magazzeni, e de' ricoveri pe' marinai. Esattezza somma, e scrupolosa e opportuna fa il bello delle macchine astronomiche, e di quelle che sono necessarie ad esplorare gli sfuggevoli, spesso ambigui fenomeni della fisica sperimentale e della chimica.

§ 3. *Della bellezza intellettuale nelle idee, ragionamenti, teorie e trattati scientifici.* Non di rado, l'investigazione del vero è penosa. Un trattato astrusissimo, arido, che non s'intenda senza faticosa contenzione dello spirito, non ci presenta al certo le vaghezze proprie dell'estetica. Ma se alla fine ci lascia istruiti d'interessanti verità, noi ripensando a quella produzione della mente d'un uomo siamo costretti a lodarla come bella. Lo stento, l'impazienza, anche la noia, se ne vanno dimenticati, le verità lentamente trovate in leggendo si affacciano con agevole rapidità e all'agevole contemplazione del vero suole unirsi un diletto avente carattere estetico.

Una teoria ardita, un sistema profondo, quando anche non colgano perfettamente nel vero, possono emendare vecchi errori, e fare scala a scoperte future. Anche in questo caso si ravvisa l'esistenza d'un bello propriamente intellettuale. Della filosofia

di Leibnitz a cagion d'esempio non si ritengono che alcuni frammenti; ma i meriti di essa sono eterni, chi consideri i progressi de' quali fu occasione in metafisica. La dottrina di Kant non accontentò l'illuminata curiosità de' suoi connazionali; ma svelò una volta per sempre i difetti esenzialmente inerenti al metodo di Leibnizio e di Wolf; ma aperse anche colle sue sublimi fallacie nuove strade all'umano sapere. La politica di Montesquieu è imperfettissima, sovente sofistica; ma il Montesquieu fa d'uopo venerarlo siccome maestro de' giuspubblicisti che vennero dopo di lui, e l'emendarono. Troppo scarsa sarebbe la ricompensa delle meditazioni ardue se ai precursori delle recenti teorie si concedesse soltanto una fredda menzione dell'influenza esercitata da loro sulle scienze: se cessasse l'ammirazione diretta di monumenti che que' valentuomini destinavano all'immortalità de' loro nomi.

Poiché alla rimembranza di verità dapprima trovate con istento noi sentiamo un gusto di bellezza mentale, molto più ve lo dovremo sentire quando la scoperta riesca originalmente spedita e spontanea. Però si chiamano specialmente belli gli aforismi, i raziocinî, i corollarî, in cui l'importanza speculativa delle cose enunciate vada di paro colla perspicuità delle idee e colla prontezza della persuasione.

Un'altra cagione di valore estetico ne' teoremi delle scienze si è la moltitudine delle conseguenze regolarmente derivate da un solo principio. Tanto il principio, quanto la serie delle applicazioni acquistano allora una simmetria che arride alla naturale tendenza della ragione verso l'unità. La severità circospetta della teoria di Newton sulla gravità universale, teoria non fallacemente applicabile alle spiegazioni e predizioni astronomiche ed all'interpretazione di nuovi fenomeni terrestri, è accolta da noi con un entusiasmo che nel suo genere quasi somiglia alla simpatia fantastica per un eccellente poema, o all'intima acquiescenza del cuore in una giusta osservazione di morale. Similmente, l'analisi delle facoltà psicologiche dedotte dalla sola sensazione nel sistema di Condillac, sarà sempre — nonostante le sue imperfezioni e la sua fondamentale falsità — un congegnamento d'astrazioni non meno ingegnose che avvenenti.

Discernere le differenze e raccogliere le analogie delle cose, sono due operazioni opposte, delle quali è necessario l'intervento ai risultati dell'umano sapere. Vi è quindi bellezza intellettuale ovunque i raziocinî nostri e le osservazioni, ritrovino differenze o per lo contrario rassomiglianze poco ovvie: per esempio l'aforismo filosofico, che l'impazienza propria del timore alle volte precipita l'uomo avventatamente ne' pericoli, e lo fa parere coraggiosissimo in una zuffa o nel frangente d'un incendio; e viceversa l'altro aforismo, che la vanità, la quale pure a primo aspetto si giudicherebbe essere una maniera d'orgoglio, è talvolta quasi nulla negli animi sommamente orgogliosi.

Epilogare sommariamente molte verità conosciute, e definire le verità nascoste sceverandole dalle apparenze che le offuscano, sono due artificî necessarî: l'uno a fermare nella memoria ciò che si apprese: l'altro a rendere pure e complete le nozioni. Ne' libri de' filosofi, specialmente ne' moderni, s'incontrano assai proposizioni, massime e cenni ammirabili per l'uno o per l'altro di codesti due pregi.

La mente non ci fu largita per la sola meditazione. Quando un esperimento fisico, un'idea qualunque è feconda di vantaggi sociali, l'ammirazione ne risulta più intensa e più dolce. L'utilità pratica influisce adunque sul sentimento estetico delle cose scientifiche, anzi il grado d'utilità ne è una misura. Se l'inoculazione del vaiuolo vaccino, in luogo di difenderci da una malattia soventi volte mortale, terminasse nella frivolezza di un cosmetico, il nome di Jenner non sarebbe glorioso.

Un'ulteriore circostanza atta ad abbellire i trovati mentali apparirà da un aneddoto famoso nella storia della fisica. Le oscillazioni d'una lampada rimirata da Galileo nel duomo di Pisa, gli furono occasione ed indizio per l'invenzione de' pendoli e per la prima applicazione di essi agli usi scientifici. La trivialità apparente del fenomeno ci fa stimare sempre più il genio sintetico d'un grande uomo, cui bastò un cenno sì tenue per inoltrarsi a sì grandi conseguenze; la famigliarità del fenomeno stesso rende evidente la perspicacia di lui che solo fra tante migliaia d'uomini seppe sospettarvi un arcano della natura. Queste riflessioni accoppiano

al sentimento della bellezza propriamente intellettuale, e nascente dalla singolarità della scoperta, un sentimento di bellezza morale derivato dalla considerazione dell'esimio ingegno sortito dall'uomo che la insegnò. Del resto una siffatta combinazione di due sorta di bello occorre frequentissima, benché meno ovviamente osservabile, anche negli altri casi dianzi enumerati. Si è la riflessione metodica de' pensatori che è sollecita di segregare ad uno ad uno gli elementi fisici o ideali delle cose, e collocare in classi disgiunte i fatti reali esterni ed interni: ma la natura agisce in concreto. Quella varietà che noi troviamo in due o più specie di qualità o cose isolate per forza d'astrazione, la natura la presenta ad ogni tratto in un fenomeno solo.

Capitolo VII

Delle qualità costituenti la bellezza letteraria

§ 1. *Moltiplicità di esse.* Nelle opere letterarie, cioè poesie metriche, romanzi, novelle ed altre prose eleganti ed amene, prose storiche ed oratorie [1] il pregio estetico risulta, in primo luogo dalle immagini di qualità visibili, che sarebbero gustate anche se gli oggetti fossero presenti, e non rappresentati da parole. Così la bellezza inerente agli oggetti nominati da Dante contribuisce al pregio delle seguenti terzine:

.... m'apparve, siccom'egli appare
Subitamente cosa, che disvia
Per maraviglia tutt'altro pensare,

Una donna soletta, che si gia
Cantando ed iscegliendo fior da fiore
Ond'era pinta tutta la sua via.

[1] Quanta parte di letteratura sia da chiamarsi *poesia*, come la poesia intervenga anche ne' lavori letterarî non propriamente poetici, quante bellezze letterarie siano quindi da chiamarsi *poetiche*: può raccogliersi in una breve dissertazione che fa parte del presente volume.

Deh! bella donna ch'a' raggi d'amore
Ti scaldi. S'io vo' credere a' sembianti,
Che soglion esser testimon del core,

Vegnati voglia di trarreti avanti,
Diss'io a Lei...

....

Come si volge con le piante strette
A terra, e intra sé donna che balli,
E piede innanzi piede appena mette:

Volsesi in su' vermigli ed in su' gialli
Fioretti verso me, non altrimenti
Che vergine, che gli occhi onesti avvalli.
[*Purg.*, XXVIII, 37-57]

La stessa osservazione è applicabile a questa più breve descrizione tratta dall'*Eleonora* di Bürger: *La vezzosa donzelletta innamorata si succinse, spiccò un salto, snella si gittò in groppa al cavallo e con le candide mani tutta si ristrinse all'amato cavaliere* ([a]). Sì evidente è la grazia derivante dalla rappresentazione d'oggetti belli in natura, che molti poeti trascorsero a descrivere tali oggetti con una minutezza inopportuna, sedotti da fallace speranza d'emulare l'arte de' pittori. Vedansi a questo proposito le eccellenti dottrine del Lessing nel libro intitolato *Laocoonte*.

In secondo luogo, alle composizioni letterarie vengono altre avvenenze dall'offrire ch'esse facciano alla mente lo spettacolo di passioni, di costumi, d'accidenti morali, che si contemplerebbero con diletto ove occorressero nella vita reale. Scegliamo in prova due passi di poesie ossianiche, onde — nel mentre stesso che schiariremo il nostro assunto — aver agio di mostrare per incidenza una singolarità letteraria: la felice mischianza di affetti nobilmente gentili colla pittura di cose spettanti ad un'epoca di società quasi selvaggia. Vedasi nel primo esempio come il poeta si prevalse della bellezza morale inerente alla viva e zelante amicizia; della bellezza morale inerente all'amore per le virtù d'un uomo cortese; e di quella simpatia estetica con cui ogni cuore seconda la patetica gioia de' vecchî, quando, mancate ad essi le

([a]) [G. Berchet, *Lett. sem.*, p. 85].

forze della vita operosa, s'inteneriscono e consolano mirando la vigoria de' loro figlî, e de' figlî de' loro amici:

Extendit Rothmar ejus manum super fortem virum ⟨Crothar⟩;
Exarsit ira quae erat gravis in Fingale.
« Move te, Ossiane, ad certamen huc;
Est meus amicus in mea iuventa sub duello ».
    Misi ego sursum bardum cum cantione;
Venit ille ad domicilium heroum.
Sedebat Crothar inter arma principum;
Deficiebat oculus; erat canus ejus capillus;
Heros canus super baculo ex adverso,
Capillis circa caput se moventibus tarde;
Supprimebat ille cantum de tempore quod praeterierat;
Percussit crepitus nostrorum armorum ejus aurem;
Movit se Crothar; extendit ille suam manum:
« Centies vale tu eximie fili victoriarum,
Ossiane! » dixit heros, me alloquens;
« Reliquit robur manum Crotharis in proelio.
O si tollerem ipse gladium ad tristia facinora belli,
Sicut in die quo reportavit Fingal huc
Victoriam iuxta Strutham convallium sinuosarum.
Erat ille caput virorum verorum,
Erat Crothar integer, fama celebris.
Mihi dabatur laus strenuorum.
Posuit ille umboniferum scutum a tergo,
Scutum Caltharis, qui cecidit in certamine
Sub rege, cum esset in conflictu gladiorum.
Ecce arduum illud ad murum magnificentiae.
Defecerunt mei oculi; est Crothar coecus.
An est tuum robur instar roboris heroum?
Extende, Ossiane, tuum lacertum cano viro ».
    Dedi ego meum lacertum regi ipsi;
Prehendit strenuus senex meam manum;
Erupit suspirium ab colluctatione pectoris;
Ceciderunt lacrymae per genam sine intermissione.
« Validus es tu, o fili viri strenui,
Est similis tua forma principi Morvenis » (2).

---

(2) *The poems of Ossian in the original gaelic, with a literal translation into latin ecc. Published under the sanction of the Highland Society of London.* « CROMA » [t. I, pp. 215-7, vv. 69-103].

Ci lusinghiamo che ai lettori, cui non fosse capitata alle mani l'edizione di Ossian qui citata, non sarà per riuscire discaro il trovar, come a caso, un saggio della più fedele e più

Ne' versi, che seguono, si consideri l'effetto provato nell'animo nostro alle miti e malinconiche immagini d'una passione amorosa, ed all'infelicità d'una fanciulla disgiunta dal suo amante per odî ereditarî fra le due famiglie; si rifletta altresì alla simpatia con cui intendiamo la cortesia d'un guerriero, il quale cessa quelle sciagure e spegne quelli odî, felice egli stesso per la consapevolezza del beneficio e per la tranquilla affezione ispiratagli dalla leggiadra e costumata tenerezza della giovanetta, cui egli fa conseguire le nozze lungo tempo sospirate. Ossian, poeta e protagonista del racconto, erasi armato in soccorso del vecchio Malorco ospite suo. A questo Malorco movea guerra Iantormo, impaziente di conquistare colla forza della spada la bella Oinamora, indarno richiesta con preghiere pacifiche e coi voti d'un reciproco amore. Nel primo scontro, Ossian spezza lo scudo al suo nuovo nemico, e lo conduce prigioniero. Malorco allora offre al vittorioso alleato la mesta Oinamora.

In aula obscura, gravia
Curvarunt se mea cilia in somnum lenem,
Super meam aurem cecidit murmur modulorum,
Ut flamen tumulorum, quod mulcet planitiem
Flamen, quod fugat in circuitum
Barbam canam cardui in senectute,
Obscure proficiscens super colles graminis.
Cujus est illa vox? Virginis purae Fuarfedae
Tollentis lente suum melos in nocte ...
....

---

autentica fra le traduzioni che si hanno di codeste canzoni caledonie di cui l'esistenza fu lungo tempo controversa. Durò lungo tempo, e da molti venne accolta l'opinione, che il Macpherson ne avesse simulata la scoperta, forse per procacciare maggior fama ad una raccolta di sue composizioni in prosa inglese.

La Società Caledonica di Londra (Highland Society of London) non solamente pubblicò i versi attribuiti all'antico bardo, compilati e conservati dal Macpherson stesso con animo di darli alle stampe, e contenenti due terzi almeno di ciò che si trova nella traduzione di lui: ma essa — non meno che l'altra società stabilita in Iscozia (Higland Society of Scotland) — dimostrò che il Macpherson li raccolse dalla tradizione orale de' montanari e da alcuni manoscritti. Probabilmente, egli avrà interpolato o alterato qualche luogo, ma al certo fu compilatore e non autore.

Che poi quelle canzoni siano veramente fattura di Ossian figlio di Fingallo, è un altro quesito. A chiarirlo non bastò, né la dottrina, né la diligenza delle due benemerite accademie. Se pure è lecito asserire nulla a persona ignorante l'idioma celtico e le locali tradizioni degli Scozzesi.

« Unde est princeps », est quod dixit virgo,
« Qui est aspiciens super cerulam nebulam Oceani?
Qui est, nisi princeps caesariei magnae,
Nigrae instar alae corvi praecipitiorum!
Cerno ego inter flamen ejus cirrum,
Et est pulcher ejus motus in dolore:
Sunt oculi viri sub lacrymis sine utilitate,
Ejus pectore virili surgente lente
Super ejus cor ....
Relinque littus, et me procul ultra (mare),
In erratione saxetorum mecum ipsa.
Est proles regum benigna et blanda;
Est mea anima exinanita, o strenue.
Quare fuerunt nostri patres ipsorum
In inimicitia violenta, o desiderium virginum? ».
« O vox blanda ab ardua insula fluentorum,
Quam ob rem ploras in nigrore coelorum?
Eximium semen Trenmoris cujus est bellicosissima forma,
Non est nebulosus ejus animus, et non ⟨ est ⟩ severus.
Non errabis tu in saxeto tecum ipsa,
O virgo magnorum oculorum, cilliorum mollium.
Sub pectore hoc est vox sine sono
(Non ruet illa ad aurem advenarum)
Quae est postulans a me auscultare tuae miseriae,
Cum movet misericordia meum animum ad benignitatem.
Desere aulam tu, cujus est blandissimum melos;
Non erit Tormod fluctuum sub dolore ».
Ceciderunt lora cum aurora ab rege;
Porrexi ego ei manum teneram virginis.
Audivit Malorchol me in pace
In media aula cujus est altissimus sonitus.
« O rex Fuarfedae, cujus est ponderosa arbor,
Quare esset Tormod sub dolore?
Ejus pro avis (existentibus) hominibus stringentibus gladios,
Et fulgore coelorum illo ipso in certamine.
Fuerunt inimici patris procerum;
Est gaudium in hospitalitate mortis,
Sunt eorum manus ad conchas canas,
Quae obliquantur circa fuscam formam Lodinis.
Ad tergum (rejcite) simul vestrum furorem,
Atram nubem quae se inclinavit ab antiquo tempore » (3).

---

(3) *The Poems of Ossian ecc. « Oigh - nam - mor - shul » or « Oinamorul »* [t. I, pp. 185-9, vv. 115-66].

3. Bella è pure la pittura di scelleratezze straordinarie, quasi eroiche, di caratteri energicamente viziosi; di profondi rimorsi senza ravvedimento, come quelli di Manfredo nel dramma di Byron. Perché alla potenza di mente e d'animo, alla straordinaria forza e durata di sentimenti si tributa ammirazione, indipendentemente dall'immoralità del complesso; e perché l'immorale complesso, collocato opportunamente in una favola fantastica, può inoltre ammirarsi, non in se stesso ma come un trovato dell'ingegno combinatore di non volgari elementi d'umana natura (4).

4. Nasce bellezza letteraria dall'imitazione o dalla giusta esposizione storica di oggetti, eventi, costumi e passioni, quand'anche codeste cose, nella vita reale non abbiano né cospicuità né leggiadria sia pel loro complesso sia per le parti onde constano. La riproduzione del vero — o fedelmente ritratto, o combinato sotto a nuove forme — è sempre uno spettacolo gradito dallo spirito nostro. È questa una sorgente ben copiosa de' piaceri procacciati dalla poesia, massimamente dalla narrativa e dalla drammatica. La sentenza di Leonardo da Vinci: dover l'anima del pittore essere come uno specchio di tutta quanta la natura, è verissima altresì per gli scrittori di cose geniali. L'attenzione del pittore deve seguire e raccogliere tutto ciò che sia opportunamente imitabile col mezzo de' colori, e lo scrittore deve sforzarsi d'apprendere con incessante insistenza tutto quanto i casi del mondo e l'esperienza interiore gli offrono di opportuno ad imitarsi coi segni del discorso.

5. Bello è un componimento letterario, quando vi sono miste notizie importanti e riflessioni acute e profonde o spiritose o amene o fantastiche, sulla natura umana e sul mondo che ne circonda.

6. Un altro argomento di lode deriva agli scritti dall'eccitare ch'essi facciano passioni di tenerezza, di pietà, d'indegnazione, di terrore come suol dirsi, di malinconia. Queste per lo più si

---

(4) Che se alcuno simpatizzi eziandio coi grandi delitti — dicasi lo stesso di qualunque azione o sentimento vizioso rappresentato in un componimento letterario — allora ha luogo quell'errore di gusto per cui piacciono le immoralità imponenti o speciose che occorrono nella vita reale.

troveranno generate da oggetti d'altronde cospicui per qualche bellezza morale: per esempio dall'infelicità d'un eroe, dalle sciagure d'una donna affettuosa e modesta: ma possono anche nascere e sussistere separate da tali circostanze.

7. Eccitare la curiosità del lettore e tenerla viva fino a che si venga ad una catastrofe naturale, e se si può inaspettata, è un artificio letterario soventi volte troppo stimato dal volgo de' lettori, ma certamente da non trascurarsi.

8. La forza comica, la bizzarria, la grazia faceta, di cui è proprio rallegrarci e sorprenderci col ridicolo, sono meriti estetici generalmente ed a buon diritto apprezzati.

9. La poesia e l'eloquenza oratoria e storica acquistano pregio da quella specie di bello morale che abbiamo riconosciuto ne' concetti ammirativi delle forze misteriose della natura o nelle idee relative all'infinito.

10. L'ordinata disposizione delle parti sì principali che subalterne; la chiarezza, la rapidità, l'energia, il carattere dell'elocuzione; le incidenti vaghezze di stile per cui all'esposizione de' pensieri si aggiungono talvolta idee ulteriori non necessarie a spiegarli ma opportune all'effetto estetico ([5]), tutto ciò forma un complesso di condizioni importantissime al bello de' lavori letterarî.

11. Le prose ed i versi, essendo una serie di suoni congegnati dall'arte umana, partecipano benché in grado assai tenue, a qualcuna delle bellezze acustiche proprie della musica.

Alla bellezza letteraria pertanto contribuiscono — più o meno — tutte le altre specie di bello; e vi si aggiungono inoltre a compirla altri piaceri estetici non scarsi in numero né lievi d'effetto.

Si osservi finalmente che il pregio di tutte quante le bellezze letterarie cresce a misura della loro originalità, del vantaggioso confronto con altri scritti e delle difficoltà superate senza stento né sforzo apparente dal compositore ([6]).

([5]) Intendiamo alludere ad una particolare, forse non mai precisamente definita, funzione dello stile. A schiarimento può vedersi il § 3. Parte Seconda del saggio sullo stile unito al presente volume.

([6]) L'originalità, il confronto con altri lavori, la difficoltà superata senza stento accrescono

§ 2. *Avvertenza.* I motti spiritosi, l'arguzia d'improvvise risposte, le amenità del famigliare discorso, l'ordine, la perspicuità d'un racconto fatto conversando, ed altre consimili cose, rigorosamente definendole, sono frutti estemporanei d'ingegno esenzialmente letterario: più o meno impremeditati, più o meno dovuti all'originaria facoltà della mente oppure all'educazione ed all'abitudine. Però non formano una specie di fenomeni estetici distinta dalle bellezze letterarie.

Capitolo VIII

Epilogo e risultato

Le separate analisi della bellezza visibile, meramente fisica o mista; poi della bellezza acustica; poi della morale, dell'intellettuale e della letteraria ci hanno convinti che niuna di codeste specie di bello è costituita da una qualità unica, identica sempre e fondamentale.

Molto meno adunque sarebbe possibile rinvenire una qualità o cagione da cui derivi, in cui consista ogni maniera di bellezza.

Quand'anche enumerando le moltiplici cagioni, ed elementi estetici, che ci parve di avere trovato, noi fossimo talvolta trascorsi oltre il giusto: il cumulo de' fatti, e la somma degli argomenti progressivamente sviluppati ne' precedenti capitoli, ne rende sicuri della verità del principio: che una definizione riducente le qualità estetiche ad una sola qualità primaria e costante sia affatto impossibile.

---

il pregio estetico anche delle pitture, de' componimenti musicali ed in genere di qualunque bellezza prodotta dall'arte. Ma per non ripetere più volte un'osservazione sempre identica abbiamo indugiato sin qui a richiamare su di essa l'attenzione de' lettori.

PARTE SECONDA

Del sentimento del bello

Capitolo I

Che il sentimento del bello ha un carattere sempre costante, fondamentale, a cui si trovano subordinati tutti gli accidenti del piacere estetico

§ 1. *Definizione di questo sentimento.* Il sentimento del bello è sempre aggradevole, ma non ogni sentimento aggradevole è un sentimento del bello. Quale sia l'esenziale carattere che distingue il piacere estetico da tutti gli altri piaceri, apparirà portando l'attenzione su alcune delle più ovvie occasioni in cui esso si genera in noi. Quando miriamo un bel fiore, un bell'edificio, un bel quadro, noi abbiamo la percezione d'un oggetto la di cui presenza ci diletta, perché esso forma per noi uno spettacolo a cui attendiamo con simpatia: il piacere nasce in noi dall'oggetto in quanto è contemplato, ci troviamo in uno stato di contemplazione piacente, gustiamo un piacere contemplativo. Questa osservazione, applicata al bello visibile riesce sì triviale e sì semplice, che nemmeno un idiota all'udirla enunciare potrebbe persuadersi d'averla ignorata: eppure essa contiene tutt'intero e chiaramente spiegato il principio sul quale è d'uopo fondare la definizione del sentimento del bello. Non esitiamo a proporla: Il sentimento del bello è un piacere contemplativo; il suo carattere esenziale, fondamentale e costante si è di porci in uno stato di contemplazione aggradevole.

In prova; vedremo che tutte le bellezze, siano acustiche, siano morali, siano intellettuali, siano letterarie, presentano all'animo nostro uno spettacolo gradito perché è uno spettacolo: che ove manchi una tale circostanza non sentiamo bellezza né fisica né spirituale: che le sensazioni fisiche, le passioni del cuore, le riflessioni della mente relative alla verità, utilità, importanza morale, singolarità ed originalità di un oggetto esteticamente gustato — non che le suggestioni della memoria e della fantasia le quali ci presentano idee di cose associate all'idea presente di quell'oggetto — si uniscono bensì per mille maniere alla contemplazione di esso, la rinforzano, la modificano, ne sono anche talvolta l'occasione o la causa; ma senza di essa non giungono mai né possono giungere a procacciare sentimenti esteticamente aggradevoli.

§ 2. *Prove della definizione del sentimento del bello.* Senza costringerci a separare formalmente col discorso le tre classi d'argomenti qui dianzi distinte; esporremo ciascun argomento in quell'ordine che la natura stessa del soggetto sarà per suggerirne, riandando le cose osservate sotto ad un altro punto di vista nella prima parte di questo volume.

I

Per qual ragione le fragranze e i sapori soavi rialzano il sentimento della bellezza de' fiori o delle frutta, ed isolati non hanno menomamente carattere estetico? Non altra se ne potrebbe escogitare se non, che nel primo caso essi contribuiscono a rendere più accetto, più importante, in certo modo più vario uno spettacolo visibile, formano con esso lui un fenomeno totale, appreso in concreto da' sensi; laddove, separati che vengano dai colori e dalle forme piacenti, si riducono ad essere emozioni organiche le quali incominciano e finiscono in noi. Noi sentiamo di esistere modificati in una data maniera, e non già di venire dilettati dalla contemplazione d'un oggetto esteriore.

II

Se le sensazioni auditive meramente aggradevoli differissero da quelle che ci manifestano la bellezza acustica, soltanto pel rispettivo grado d'efficacia, da tale differenza non si potrebbe nulla inferire pel nostro assunto. Ma i suoni, che sono e chiamansi *belli*, o esprimono, accoppiati al linguaggio, affetti e costumi ed idee, o imitano con acconcio artificio altri suoni ed altre cose esistenti in natura o se non altro essi eccitano in noi emozioni passionate. Però hanno sull'animo nostro forza e valore come segni naturali di ciò che apprendiamo, o sperimentiamo entro di noi, nell'ascoltarli: benché non sempre si rifletta positivamente a questa circostanza. Ciascuna cantilena, ciascuna frase musicale, ciascuna nota artificiale o spontanea, avente bellezza, ci si offrono ora come un'azione di un ente, ora come la manifestazione e la conseguenza immediata d'uno stato psicologico. Per lo meno esse ci appariscono come oggetti influenti sulla nostra sensibilità, presenti ed esteriori a noi, contemplabili e contemplati dall'animo mediante il senso dell'udito; nella stessa guisa — benché con meno chiara e meno ovvia consapevolezza — come mediante il senso della vista si gusta la presenza d'un bel volto, il grazioso atteggiamento d'una donna gentile, l'ilarità de' moti in una danza contadinesca, la maestà d'un eroe scolpito da Canova.

III

Alcune sensazioni del tatto, come sarebbero la frescura d'un venticello nell'estate o la voluttà accompagnante il riposo de' muscoli dopo la fatica, si possono paragonare ai sapori ed agli odori. Altre sensazioni invece, ordinate a farci conoscere le figure e le dimensioni de' corpi che esploriamo colla mano e le distanze di essi mediante la locomozione delle nostre membra, sembrano atte eziandio a procurare all'uomo qualche nozione e sentimento di bello. Se non le procurano a noi, o se non le avvertiamo, si è perché alle figure percepite toccandole va congiunta fisicamente un'immagine ottica sulla quale fermasi l'attenzione, o se non evvi congiunta fisicamente viene suggerita dall'immaginazione. Né potrebbe accadere altrimenti, essendo l'occhio, assai più della

mano, acconcio istrumento a rappresentarci la bellezza esteriore delle cose. Infatti, a ciò è d'uopo comprendere sensibilmente più parti d'un oggetto, combinarle in una sola idea; e la mano vi è pigra, agilissimo l'occhio (1). Ma chi è privo del sensorio della vista, è da presumersi che la mano lo soccorra per dir così di qualche immagine tattile avvertita ottimamente — e gustata. Un tratto della storia di Giacomo Mitchell cieco-sordo, descritta dal Sig.r Dugald Stewart, ne fornisce quasi una prova di fatto.

Questo Giacomo Mitchell, figlio d'un ecclesiastico scozzese, nacque nell'anno 1795. Cieco e sordo fino dalla nascita, la cecità di lui per altro non giunse mai alla totale privazione del senso della vista. Le prime notizie intorno all'infelice fanciullo pervennero al Sig.r Stewart per una lettera del Sig.r Wardrop valente chirurgo residente in Londra, nell'ottobre del 1810. « J'ai en ce moment », scriveva il Sig.r Wardrop, « un malade confié à mes soins, dont le cas est, je crois, unique. C'est un enfant de quatorze ans, qui est né aveugle et sourd, et par là-même muet. Les sens du toucher et de l'odorat sont chez lui d'une finesse extrême; ils lui ont servi à acquérir une connoissance exacte des choses extérieures; en sorte qu'il est en état de discerner aisément ses anciennes connoissances des ceux qui lui sont étrangers. Les facultés de l'esprit ont en lui beaucoup de vigueur. Il est évidemment capable de réflexion et de raisonnement; il est chaudement attaché à ses parens. Il a le goût très-délicat, et ne fait usage que des plus simples alimens. J'ai fait avec succès sur un de ses yeux l'opération de la cataracte; et le monde visibile l'amuse fort, quoiqu' il se défie de l'instruction qui lui arrive par cette voie ....

Lorsque notre sourd-aveugle », aggiungesi nella stessa missiva, « fut dans l'âge où les enfans commencent à marcher, il sembla que les couleurs vives et éblouissantes avoient beaucoup d'attrait

(1) D'altronde il tatto non ci lascia viva e chiara memoria se non di pochi punti, e poco distanti l'uno dall'altro; la vista per lo contrario percorre in un attimo ampi tratti di spazio. Quello potrà bastarci ad intendere le linee d'una fronte o d'un labbro; questa ci farà comprendere la proporzione di tutte le membra d'un grandioso colosso, la disposizione di molte figure in un basso-rilievo, i variatissimi oggetti componenti il magnifico prospetto d'una vasta campagna, o l'interno d'un tempio a più navi sostenute da colonne.

pour lui; et quoique tout ce qui a rapport à son histoire paroisse prouver qu'il tiroit peu d'instruction de l'organe de la vue, ce sens lui procuroit toutefois beaucoup de plaisir.

Il mettoit entre son oeil et les objets lumineux, les corps qu'il avoit remarqués comme augmentant, par leur interposition, la quantité de lumière. Un de ses principaux amusemens consistoit à concentrer les rayons du soleil avec des morceaux de verre, des pierres transparentes, ou d'autres substances de même genre, qu'il mettoit entre son oeil et la lumière, et qu'il faisait tourner en divers sens. Il cherchoit souvent aussi à rompre ces fragmens avec les dents, et à leur donner la forme qui paroissoit lui plaire davantage. Il avoit encore d'autres manières de satisfaire sa passion pour la lumière. Il se retiroit dans quelque dépendance de la maison, ou dans une chambre qui étoit à sa portée, fermoit portes et fenêtres, et y demeuroit long-temps les yeux fixés sur quelque petit trou ou quelque petite fente qui laissoit passer les rayons du soleil, recevant ces rayons avec un plaisir inexprimable. Il se plaçoit souvent aussi, durant les soirées de l'hiver, dans un coin de chambre obscur, et allumoit une lumière pour son amusement. Dans ces occasions, et lorsque ses autres sens étoient affectés d'une manière agréable, il témoignoit, par sa contenance et par ses gestes, une avidité et une curiosité très-intéressantes.

Il étoit difficile, si non impossible, de déterminer avec précision le degré de vue dont il jouissoit. Mais les sens du toucher et de l'odorat avoient acquis chez lui une finesse surnaturelle parce qu'ils étoient habituellement employés à recueillir les impressions aux quelles la vue est particulièrement adaptée. On en pouvoit conclure avec confiance, qu'il ne tiroit que peu ou point de secours de ses yeux, comme organes de la vision. Outre cela les apparences de cataracte qu'on y apercevoit, devoient faire regarder comme extrêmement probable, que cette organe le mettoit seulement en état de distinguer les couleurs et les différences d'intensité de lumière ».

Infatti da ulteriori testimonianze raccolte dal Sig.[r] Stewart rilevasi che Mitchell sempre soleva esaminare le figure de' corpi percorrendone la superficie colla punta delle dita, o applicandoli

alle labbra, insinuando la lingua nella cavità di essi, e servendosi così della lingua, come di un organo di tatto, non meno che di gusto. « Tout cela s'exécute avec une singulière rapidité. Au fait, il ne perd que peu de temps à decouvrir au moyen du toucher, du goût et de l'odorat, les qualités que nous nous contentons de supposer aux corps, d'après leur apparence visible seulement.... Son odorat l'avertit immediatement et sans qu'il s'y trompe jamais, de l'arrivée d'un étranger. Alors il l'examine attentivement au tact. Comme le lieu de sa demeure est très-retiré dans les montagnes, les personnes qui vont chez ses parens sont le plus souvent des hommes. C'est pourquoi, dès que quelqu'un arrive, il commence par examiner si cet étranger a des bottes. Sitôt qu'il s'en est assuré, il le quitte à l'instant, court à l'antichambre, cherche de tous côtés le fouët du voyageur, et l'examine attentivement. Ensuite il va à l'écurie, pour reconnoître au tact avec un soin et une attention extrêmes, le cheval qui vient d'arriver. Quelquefois les personnes qui font visite à ses parens sont en voiture; en ce cas, il n'a jamais manqué d'aller à la place où étoit la voiture, d'en examiner avec beaucoup d'inquietude toutes les partiês et d'essayer à plusieurs reprises d'en faire plier les ressorts. Il est certain que dans toutes ces actions, il n'est guidé que par le toucher et l'odorat, sans que la vue lui serve à rien ».

Dopo l'abbassamento della cataratta destra eseguito dal Sig.r Wardrop il fanciullo partì da Londra, e ripatriato in Iscozia ricadde ben presto nel primiero stato di cecità: come raccogliesi da ciò che ne scrisse il Sig.r Gordon D. M. al Sig.r Stewart.

« La connoissance des objets extérieurs », avverte inoltre il Sig.r Gordon, « que ce jeune homme a tirée des sens du toucher, du goût et de l'odorat, paroît aussi étendue que celle que pourroit acquérir toute autre personne douée des facultés les plus parfaites, mais vivant dans un pays aussi retiré, et privée dès la naissance de l'usage des yeux et des oreilles. La suite de ses pensées paroît réglée aussi bien que l'est celle des esprits les plus sains. Ses actions n'indiquent ni inchoérence ni imbécillité; mais tout ce qu'il fait paroît de nature à être facilement rapporté à des motifs raisonnables. Ses plaisirs les plus vifs paroissent dépendre du goût et de

l'odorat. Et véritablement, je n'ai jamais rien remarqué de désagréable chez lui, que la promptitude et la voracité avec laquelle il assouvit sa faim ».

Ammessi questi dati, notisi un altro fatto indicato dallo stesso Sig.r Gordon, e che riferiscesi ad un'epoca anteriore a quella in cui Mitchell aveva acquistato l'uso della visione. « Il tire aussi de l'amusement du sens du toucher. Son père me dit qu'il l'avoit souvent vu passer plusieurs heures à choisir sur le bord de la rivière qui coule à quelques mètres de distance de son habitation, des pierres de forme ronde, à-peu-près de même poids et douces au toucher. Il les plaçoit en cercle sur le rivage, et s'asseyoit au milieu ». Senza dubbio il piacere provato da lui scegliendo e toccando ciottoli lisci e rotondi può essere tutt'altro che estetico: noi stessi sovente abbiamo diletto nel tenerci fra le mani o percorrere colle dita superficie curvilinee e levigate senza attualmente gustarle come belle, massimamente se non le guardiamo. Ma per quale motivo un fanciullo in cui il senso del tatto sosteneva le veci della vista nell'esplorare la figura de' corpi, avrebbe amato di disporre circolarmente molte pietre rotonde e sedersi nel mezzo? Poiché il tatto gli aveva insegnato a discernere le figure e le distanze, la memoria lo aiutava a raffigurarsele: e la figura circolare ch'egli riproduceva gli era al certo gradita. Ora, come poteva esserlo se non mediante un giuoco della fantasia che gliela rappresentava; con altri termini, se non mediante un giuoco della fantasia producente uno stato di contemplazione piacente? A starsene seduto nel mezzo della sua figura circolare egli era poi indotto da quegli stessi motivi psicologici che portano la nostra fantasia, quando vuole raffigurarsi la bellezza dell'interno d'un edificio rotondo, a riprodurne piuttosto l'immagine ottica ricevuta da chi sia posto nel centro dell'edificio, che non quella dipinta nell'occhio di chi si collochi presso ad un punto delle pareti. Questa ne pare la più semplice e più probabile spiegazione del fenomeno (2).

---

(2) *Some account of a boy born blind and deaf.* Tradotto testualmente ed inserito ne' fascicoli della « Biblioteca Britannica » l'anno 1813 e 1814 [t. 53, pp. 415, 421-3; t. 54, pp. 10-11, 23-4].

Non dissimuliamo che un'isolata congettura è insufficiente a stabilire un principio psicologico; e che non potendosi consultare direttamente la nostra propria esperienza, perché la preponderanza del senso della vista impedisce in noi il chiaro sviluppo degli effetti presumibili del senso del tatto converrebbe accertarli interrogando con diligenza ed industria alcuni ciechi-nati intorno alle percezioni ch'essi hanno mediante i contatti ed i movimenti della mano sui corpi regolari o irregolari, lisci o scabri, rettilinei o curvilinei. Una storia delle idee e delle opinioni de' ciechi-nati su quegli oggetti che a noi danno lo spettacolo della bellezza visibile offrirebbe d'altronde alla curiosità filosofica una copiosa serie di fatti, di verità psicologiche, di risultati importantissimi alla scienza dello spirito umano. Ad ogni modo, quand'anche le esperienze risultassero contrarie all'opinione qui dianzi avventurata, si avverta che ciò non nuocerebbe alla nostra definizione del sentimento del bello. Converrebbe soltanto inferirne che l'organo del tatto, il più simile di ogni altro a quello della vista nel giovarci alla cognizione delle cose esteriori, ne è estremamente diverso riguardo ad una classe di piaceri che la vista procaccia.

IV

Quantunque le passioni umane abbiano sovente un pregio di bellezza, le emozioni passionate però, considerate in se stesse, non sono mai sentimenti estetici: nemmeno le più soavi, le più forti ed accette al nostro cuore. Non lo è per esempio la mera emozione d'amore d'un giovanetto per una fanciulla e di una madre pe' suoi figliuoli; la mera emozione di compassione per uno sventurato meritevole di fortuna migliore, né un semplice trasporto di gioia, di coraggiosa alacrità di speranza. E quand'è che le passioni possono assumere un carattere estetico? Quando dall'essere per noi mere emozioni trapassano a divenire oggetti, oppure quando l'emozione è legata alla percezione d'un oggetto, cagionata da lui; quando in somma esse sono atte a recare piaceri contemplativi. Ciò ha luogo in tre casi:

1. Se noi le consideriamo in astratto, vale a dire se le pen-

siamo in luogo di sentirne l'immediata impressione, se le trasformiamo in un oggetto mentale.

2. Se esse ci si presentano come provate da persone diverse da noi, vale a dire come fenomeni esterni della natura morale. Così ci offrono un commovente spettacolo le smanie di Othello geloso, e le tenerezze dell'innocente Miranda ideate da Shakespear, il crepacuore di Didone nel meraviglioso episodio dell'*Eneide*, lo sdegno di Valentino nel *Fausto* di Goethe.

3. Se provandosi da noi attualmente un'emozione passionata, questa è inseparabile dalla percezione di un oggetto a cui si volge lo spirito nostro con simpatia: oppure se l'emozione, quantunque separabile dalla percezione di un oggetto, aumenta l'importanza o la grazia di questo. Esempi. A niuno pare sì bella una donna quanto a chi l'ama. Perché l'innamorato sta continuamente ondeggiando fra i trasporti dell'affettuoso desiderio e il dolce spettacolo dell'avvenenza: perché que' trasporti rendono più intenso l'altro sentimento a segno che egli non nota i difetti. La contemplazione allora si avvicina all'estasi, cioè ad uno stato che esclude ogni critico discernimento. Si rimira, non si esamina il volto di una persona amata, diceva lo scrittore della *Nouvelle Heloïse*. Se in una scena drammatica, o in un canto epico i trasporti passionati de' personaggi riescono belli perché rappresentano accidenti dell'umana vita, e modificazioni d'umana natura; le stesse scene, gli stessi canti, o qualsivoglia componimento, vengono accolti con più intensa simpatia anche in grazia delle emozioni patetiche personalmente provate da noi stessi e diverse da quelle che il poeta abbia finto essere sorte nel cuore de' suoi personaggi. Annunciate le beneficenze, la magnanimità d'un uomo virtuoso, chi vi ascolta sarà pronto ad amarlo. E l'inclinazione che ci fa desiderare ogni maggior bene a quell'onesto, la brama forse d'avvicinarsi a lui colla famigliarità dell'amicizia sono affetti allo stesso tempo distinti dalla percezione del bello morale, ed avvaloranti l'effetto di tale percezione. Fra le passioni si conta la curiosità: ma appunto lo sviluppo naturale degli avvenimenti d'un dramma tiene più occupata l'attenzione a gustarne la verità imitativa, la novità, la spontaneità, qualora abbiano preceduto

le incertezze d'una curiosità non eccessiva. Dissi non eccessiva, perché qualunque passione personalmente provata da noi, ove giunga ad un certo grado di forza, impedisce lo sviluppo della simpatia estetica, o non la lascia emergere che per intervalli brevi ed impercettibili. Il favoloso Pigmalione cominciò dal vagheggiare il simulacro di Venere ch'egli aveva scolpito; poi s'innamorò; e cessato il godimento ch'ei provava come intelligente e come autore, fu tormentato dalla smanie d'una passione insensata. E per tornare sugli accidenti della curiosità, allorché leggendo un romanzo essa cresce fino all'impazienza, e diviene violenta l'agitazione del cuore, noi percorriamo rapidamente le pagine in uno stato penoso. Né la facondia, né i trovati ingegnosi ci arrestano: non ascoltiamo che il bisogno di venire allo scioglimento. Quindi molte donne, in cui è assai agevole e pronta la fantasia degli affetti, non sanno contenersi dal correre alla fine del libro, immediatamente dopo l'esposizione dell'intreccio. E farebbero sovente lo stesso anche gli uomini gravi, purché sensibili, se la consapevolezza dell'inesistenza de' fatti raccontati non mitigasse l'ansietà curiosa: consapevolezza meno avvertita e meno chiara nello spirito delle donne dotate di fibra irritabile [3].

V

L'attività, sia nel momento in cui si manda ad effetto ciò che abbiamo deliberato di fare, sia quando ci fermiamo ad un'interiore risoluzione d'operare, è cagione di molti piaceri, e talora di piaceri sublimi. Anche qui è d'uopo distinguere dai piaceri estetici, il sentimento aggradevole nascente dall'aserzione della volontà; e d'altra parte osservare come l'impeto, lo sforzo della volontà che tende verso un oggetto possa accrescere l'estimazione estetica dell'oggetto medesimo. Un paio d'esempî porranno in chiaro la differenza e la relazione reciproca di tali due stati.

A diciott'anni, età facilmente impressionabile da molti senti-

[3] I componimenti in versi sogliono produrre un'illusione di gran lunga minore. Il tenore più idealmente poetico allontana dalla precisione de' ritratti l'imitazione della vita: le situazioni commoventi sogliono essere meno sviluppate: il metro è un avvertimento continuo della presenza d'un'arte e della maestria d'un artista.

menti, i giovanetti che odono dall'eloquenza de' moralisti gli elogi del coraggio, della perseveranza e della filantropia, sono governati da due diverse emozioni psicologiche: l'ammirazione di quelle virtù, e la brama di seguirle sinceramente ed alacremente nella vita. La prima è un fenomeno di simpatia estetica, la seconda è una determinazione relativa ad azioni future. Ma l'una reagisce sull'altra, ma dalla combinazione d'entrambe risulta più vivo il senso di gusto morale, siccome risulta più completo il miglioramento morale dell'animo.

« Caronda, legislatore de' Turî, aveva per legge vietato di entrare armato ne' comizî. Or avvenne che un giorno, ritornando dal Campo, ricevé la nuova d'una sedizione che ne' comizî erasi destata: v'accorse e non avvertì a deporre la spada. Tu sei reo di morte, o Caronda, gridarono allora i sediziosi, i quali temevano la di lui presenza. Quella tua spada ha rotte tutte le tue leggi. Questa spada le confermerà, rispose il savio. E così dicendo se la conficcò nel petto » [1]. Quali argomenteremo che fossero i sentimenti di Caronda all'improvvisa accusa de' malvagi concittadini? Una rapida serie d'idee generate dalla certezza della propria innocenza, dal riconoscere che la trasgressione fu soltanto apparente, che nondimeno nel momento di anarchia sediziosa si richiedeva un immediato esempio d'eroico patriotismo. Indi il pensiero di consacrarsi alla salvezza delle patrie leggi, la risoluzione di andare incontro alla morte liberamente impostagli dalla virtù, al suicidio ch'egli credeva virtuoso, perché idoneo a confondere la perversità altrui e l'ipocrisia con un'imponente prova di coraggio. Ma ogni determinazione eroica porta con sé la sua ricompensa, cioè l'applauso interiore della coscienza, che allo stesso tempo è anche un nuovo stimolo, un nuovo motivo d'agire. Ed a questo applauso interiore va o può andare unita un'emozione estetica. Caronda avrà pensato a se stesso, come a martire dell'amor patrio: la sua impresa gli si sarà affacciata intuitivamente come nobile e degna di gloria immortale fra i posteri: gli avrà formato dianzi allo spi-

---

[1] *Platone in Italia*. Romanzo storico e filosofico di Vincenzo Cuoco, vol.e II [Cap. XXIX, p. 9].

rito uno spettacolo mentale eccitante la simpatia dell'entusiasmo ammirativo delle azioni in cui risplende una singolare bellezza.

VI

Ond'è che le azioni cospicuamente virtuose ricevano, quasi tecnicamente, la denominazione di *belle* nell'usuale discorso? Esse attraggono fortemente l'attenzione, ci costringono a fermarla volonterosamente su di esse, ad abbandonarci alla percezione ammirativa, che ne nasce; come nell'ordine delle percezioni fisiche si è costretti a fissare per qualche tempo gli sguardi alle vaste ramificazioni d'un albero annosissimo, ad un edificio grandioso o all'immenso orizzonte delle spiaggie marine. La costanza ed evidenza somma del sentimento estetico, accompagnante una siffatta maniera d'attenzione, rese famigliarissima una frase, che indicandolo serve a distinguere le azioni eroiche o affini all'eroismo, da quelle azioni buone ed oneste in cui non si scorge un carattere estetico.

Ma quale è poi la ragione per cui manca un tale carattere a questi altri fenomeni della vita, approvati tuttavia dalla ragione morale? Noi li ravvisiamo principalmente come effetti dell'osservanza d'un comando o d'un consiglio: sia che la prescrizione intimi doveri continui, per esempio di non ordire mai frodi o calunnie, di non darsi mai alla violenza ed alla rapacità; sia che la moralità insegni doveri o proponga consiglî da servirci di regola soltanto in certe occasioni. Ora le idee di comando, prescrizione, legge, consiglio, hanno un non so che di ripugnante alla libera simpatia con cui ci portiamo verso la bellezza. Che se anche nell'eseguire belle azioni si ubbidisce a leggi o consiglî morali, nel determinarci — con isforzo manifesto o celato — ad agire, interviene una spinta d'entusiasmo, la quale sostituisce una nobile bramosia all'assenso della sommessa ubbidienza; ed il fatto dimostra una rara eccellenza di verità, di cui lo spettacolo è per se stesso sublime. Inoltre, per riguardo alle azioni di cui meramente si loda la probità o la giustizia, è maggiore biasimo non eseguirle che non sia il merito di chi le adempie; e la bellezza vuol essere

una cosa positiva; non si contempla l'assenza del male ma la presenza del bene.

VII

Un pregio positivo riconoscesi appunto in quegli atti, sentimenti e costumi che sebbene non sorgano fino al grado di virtù rare ed eminenti, ci allettano tuttavia per un'avvenenza loro propria. Quand'anche siano comunissimi, quand'anche appartengano quasi ai risultati dell'istinto, essi manifestano sempre alcuno dei lati più spontaneamente nobili, più gentili, più felici, dell'umana natura. Si potrebbe quasi applicarvi la frase di Mad. di Stael in proposito dell'onore: che essi siano il lusso della virtù.

Ancor più evidentemente primeggia il pregio positivo nelle aserzioni delle potenze e nelle nozioni astratte delle stimabili facoltà personali o nostre od altrui: cioè nelle idee di doti e di forze che amiamo possedere o che riguardiamo in altrui con simpatia filantropica.

VIII

All'importanza dell'oggetto che predomina l'attenzione e l'arresta, al carattere positivo del pregio scopertovi, si aggiunge un'altra circostanza per rendere contemplativo il piacere di chi si innalza a pensare le forze misteriose della natura o l'infinito. Codesti pensieri sono un frutto di sforzi mentali e fantastici. L'oggetto mentale si crea da noi appunto perché vogliamo intensamente contemplarlo, il lavoro interno dello spirito è necessariamente rappresentativo di una cosa estrinseca, presente però all'immaginazione, all'intelletto ed alla parte più nobile della sensibilità spirituale; né più né meno che le sensazioni della vista sono rappresentative de' corpi esteriori.

IX

Scoprire il vero è sempre aggradevole: ma non sempre in quel vero che scopriamo si manifesta un'intellettuale bellezza. Non è esteticamente dilettato chi, sperimentando o ragionando, sente unicamente d'avere imparato, d'avere argomentato giusto, d'avere esattamente osservata la natura. Tale, per l'ordinario, si è il caso

d'un erudito che accerti un'epoca storica, quello d'un geometra che termini un calcolo, d'un politico che riveda una tabella statistica, d'un chimico che analizzi una sostanza. Affinché abbia luogo per noi il fenomeno della bellezza intellettuale è d'uopo che al piacere meramente speculativo si aggiunga un altro piacere. Ora appellandoci all'intima consapevolezza di ciascuno, ciascuno può far fede a se stesso se quando egli giudica bella una scoperta storica, un principio razionale, una combinazione di naturali rapporti, una legge morale o fisica, tali verità gli si palesino soltanto come nozioni di cui piace avere scienza e certezza, o se piuttosto non gli si affaccino altresì come cose, di cui l'esistenza reale o mentale gli sembra un ornamento, una grazia direi quasi, dell'ordine della natura o del mondo interiore delle idee; come cose di cui la presenza alletta l'attenzione in un modo non disanalogo da quello ond'essa viene allettata dalla presenza del bello visibile.

X

Nella vita reale, il ridicolo offre bensì uno spettacolo; ma d'un difetto, d'una deformità. La percezione delle cose ridicole ci trattiene piacevolmente, perché esse ci fanno pensare alle condizioni della nostra individualità esente da quelle imperfezioni; oppure perché ci sorprendono con un contrasto di idee, vale a dire dopo averci *choqué* coll'immediata e prima percezione che giunge all'animo nostro, sono occasione di giudizî, di pensieri, di rapporti, di bizzarre combinazioni d'idee opposte, suggerite dall'intelletto memore o ricercatore del ragionevole e dell'ordinato. Si è adunque un senso di approvazione di noi stessi, oppure un improvviso intervento di riflessioni contrarie a ciò che l'oggetto ridicolo ne fa immediatamente percepire, che ci portano al riso o al sorriso: il piacere non è cagionato propriamente dalla positiva contemplazione delle qualità dell'oggetto ridicolo. Soltanto nelle opere dell'arte il ridicolo può divenire bellezza, perché ivi esso ci si presenta come un'invenzione o un'imitazione ingegnosa.

Per lo stesso principio, acquistano merito estetico nelle opere dell'arte, i ritratti di cose indifferenti alla vista o al pensiero, e le

riproduzioni letterarie di fatti e di costumi, per se stessi atti soltanto ad appagare l'interesse della speculazione storica. L'esattezza imitativa e l'artificiosità letteraria fanno sì che lo spirito gli osservi con simpatia, se ne compiaccia, gli approvi, gli ammiri.

XI

Ne pare d'avere svolto con bastante chiarezza gli argomenti annunciati nel precedente paragrafo a conferma della definizione del sentimento del bello. Del resto, una definizione, ove sia vera e adequata, giovar deve a chiarire qualsivoglia idea subalterna relativa al soggetto definito, e deve inoltre servire occasionalmente ad emendare qualche erronea teoria relativa ad altri soggetti affini. Però non sarà estraneo al nostro assunto il mostrare per ultima prova, come la definizione proposta da noi conduca a spiegare e giustificare la massima, per lo più esposta troppo misteriosamente dai trattatisti, che il sentimento del bello deve essere disinteressato; e come essa fornisca principî del pari ovvî che innegabili per distinguere la bellezza dalla perfezione, due nozioni confuse da non pochi e non volgari scrittori.

Schiarimenti
alla massima che il sentimento del bello
deve esser disinteressato

Se taluno consegue un bene desiderato da lungo tempo, oppure lo riceve inaspettatamente dalla fortuna, se è riposto in libertà dopo un'accusa capitale, se viene nominato erede d'immense ricchezze, l'avvenimento lo ricolma di gioia. Ma per quale motivo? Perch'egli ha coscienza d'avere migliorata la propria condizione. L'ambizioso, che scende alla viltà de' raggiri e si macchia di delitti, rinuncia alla sicurezza interiore dell'animo per amore della potenza; ma le cariche, le insegne aristocratiche egli le vuole per sé; non è felice se non tendendo ad acquistarle: vedute in altri, è ventura s'ei non venga funestato da ansia invidiosa. L'innamorato sensuale sarebbe inconsolabile ove gli fosse negato il godimento, il possesso: gl'indugî lo tormentano. Ben diversa è la felicità estetica all'aspetto per esempio d'una pittura o d'un giar-

dino delizioso. Siane chi si voglia il possessore ciò non preme né punto né poco. Può darsi persino che si ammirino cose di cui non si vorrebbe l'uso e il possesso: Rousseau avrebbe ricusato d'abitare un palagio, eppure si sarà anch'egli soffermato più volte ad ammirare il colonnato del Louvre. Certi uomini mediocremente agiati, amanti la serena pacatezza del vivere, riflessivi e non vani, i quali osservano praticamente la massima, che la potenza e il lusso sfarzoso sono disagi, non vorrebbero al certo mutare la loro sorte, con quella d'un principe o d'un ministro di stato: e nondimeno, potranno anch'essi mirare con diletto le pompe d'un'incoronazione, i cocchi sontuosi, le dorate bardature de' cavalli, i preziosi abbigliamenti, i gioielli, tutto in somma il corredo della magnificenza regia e cortigianesca ([5]).

In generale, il carattere del sentimento contemplativo porta l'animo nostro a gustare la bellezza con disinteresse. Che è infatti lo stato di contemplazione aggradevole? È una maniera d'essere, determinata da una cosa estrinseca la quale può non avere altra influenza su di noi se non quella di venir percepita. E se l'oggetto ci appartiene, se esso fa parte della nostra vita ed individualità — per esempio quando l'uomo virtuoso gioisce esteticamente al pensiero d'un'azione generosa da lui divisata o eseguita — per contemplarlo è d'uopo collocarsi come a qualche distanza da esso, fissare piuttosto l'oggetto in se stesso che non riflettere alla circostanza che esso costituisce un nostro personale attributo. Ciò è tanto vero, che nemmeno le belle azioni eseguite o tentate da altri a nostro favore non si possono esteticamente apprezzare in que' momenti in cui sommamente viva e dominante sia l'idea del nostro vantaggio o del nostro pericolo. Poche fra le azioni conservateci dalla multiforme storia de' nostri giorni meritano di venir pareggiate alla magnanimità di que' cittadini francesi che a rischio della vita sottrassero tanti proscritti alla mannaia

([5]) Non escludesi per questo la massima, che l'idea del possesso — dicasi il medesimo di altri pensieri fissati su qualche nostro vantaggio — accresca talvolta il diletto estetico. È da presumersi, che un dilettante di pittura senta più al vivo del solito, ammirazione pe' capi d'opera ch'egli conserva nella sua galleria, quando gli è dato di farne pompa innanzi ad un forastiere curioso.

del terrorismo. Eppure, in quel punto che un misero profugo implorava ed otteneva un asilo, mentre si udivano forse romoreggiare per la via le bande de' sanguinarî e poteva ad ogni istante bussare alle porte l'inviato de' tiranni, io non credo che l'atterrito fuggiasco sentisse la bellezza del beneficio. Non farò ingiuria all'umana natura, non porrò in dubbio che anche in quel primo momento esistesse fra mezzo agli agitati pensieri una chiara, acconsentita gratitudine e la cognizione intellettuale della virtù coraggiosa del benefattore. Ma per averne un concetto che la ammiri dal lato della bellezza, si richiedono movimenti della fantasia e del cuore, più riposati. Passato il primo tumulto di terrori, consolazione e speranze, il concetto estetico non avrà tardato ad emergere; e si sarà riprodotto ad ogni volta che la memoria tornasse su quelle solenni ore della vita.

Per verità, la parola *disinteresse* non va intesa a rigore né in estetica, né in altre scienze: altrimenti essa implicherebbe un assurdo. A rigor di termine, un sentimento, un'inclinazione, e così pure una volizione od un atto qualunque, per essere disinteressati, dovrebbero venire accolti o scelti da noi senza che vi fossimo determinati da verun motivo di piacere personale: condizione impossibile all'uomo, di cui è natura il non determinarsi se non in vista d'un piacere, o per fuggire un dolore. Ma alle volte l'inevitabile intervento del piacere personale, ossia vantaggio personale, come motivo o principio d'azione, si rimane velato da altre circostanze. Così chiamasi *disinteressata* la morale simpatia celebrata ed analizzata egregiamente dai metafisici scozzesi; cioè la disposizione a gioire de' beni e rammaricarsi de' mali altrui perché sono piaceri e dolori provati da altre creature sensibili. Sebbene l'uomo benefico, animato da tale simpatia, quando reca soccorso agli sventurati, sia spinto a farlo dalla preponderanza del dolore ch'ei stesso proverebbe lasciando sussistere la calamità, di cui è spettatore, sul dolore di qualche privazione o disagio, cui gli sia d'uopo sottomettersi per cessarla. *Disinteresse politico* significa l'intenzione di contribuire al perfezionamento o alla difesa della società; non per averne onori o stipendî, ma per filantropia patriotica; sebbene anche questo è un affetto, che non

appagato per nostra incuria ci addolora, appagato è cagione di voluttà dignitosa ed intensa. E qual valore ha la frase *disinteresse religioso*? Si applica all'intenzione — impossibile per altro senza l'intervento d'un desiderio e quindi senza un'attuale tendenza verso una sensazione aggradevole — di conformarci alle leggi dell'Ente Creatore: ossequio consentaneo coll'ordine esenziale del mondo, e col precetto della ragione, di tendere al perfezionamento dell'animo nostro, indipendentemente da qualsivoglia ricompensa. Similmente nelle emozioni estetiche si ravvisa disinteresse, perch'esse ci rendono spettatori e fautori di cose pregevoli.

Confronto della bellezza colla perfezione

La perfezione è come la verità e la certezza, incapace di più e di meno: la bellezza somiglia alla probabilità. Non v'ha semicertezza, né semiverità; ma si danno bensì infinite gradazioni di verosimiglianza ed infinite gradazioni di bellezza. Chi proferisce *la tal cosa è più perfetta, quest'altra è meno perfetta*, si serve d'un linguaggio, quanto consueto, altrettanto inesatto. Che significa precisamente la perfezione? Un complesso d'attributi in cui nulla v'è da emendare, ed a cui non v'è nulla da aggiungere: per conseguenza un complesso di pregi tanto essenzialmente indivisibile, quanto è essenziale ad un quadrato matematico l'uguaglianza de' lati e ad un circolo l'uguaglianza de' raggi.

La perfezione si distingue in assoluta e relativa. Quella non può competere a veruna delle creature finite, perch'essa suppone il complesso di tutti i pregi escogitabili; anzi di tutti i pregi possibili, non esclusi quelli che sorpassano l'immaginazione umana. Questa può trovarsi ne' fenomeni della natura e delle arti: ed è su di essa che dobbiamo continuare le nostre riflessioni.

Quando ad un oggetto non manchi alcuno di que' pregi che supponiamo consentanei al luogo ch'esso occupa nella scala degli enti o nell'ordine delle artificiali creazioni dell'ingegno, noi lo chiamiamo perfetto. Il pregio poi, o si riferisce alla stimabilità dell'oggetto in se stesso, o alla capacità di servire ad un fine degno approvato dalla ragione. Stimabile per se stessa, lasciato da parte

ogni scopo finale, è l'integrità del cuore, la destrezza dell'intelletto adeguato a discernere il vero, la serenità degli animi praticamente filosofici. Pregevoli per la bontà de' loro fini sono il rigore necessario d'una legge, le nauseose pozioni dell'arte medica per risanare un infermo, il ferro chirurgico.

Ma il cuore dell'uomo è un viluppo di contraddizioni. Egli stima eziandio la potenza dell'iniquità. L'uomo, naturalmente sdegnoso contro a chi commette ingiustizia, è ad ora ad ora trasportato dalla versatilità della sua fantasia a sentire, quasi, come se fosse naturalmente partigiano degli ingiusti. Quantunque ambizioso di farsi centro del creato, egli può identificarsi colle mire altrui quand'anche siano dannose ed egoiste. Quantunque volonteroso di primeggiare, invidioso sovente, egli cede pur talvolta ad un istinto di servilità, che gli fa ammirare la prepotenza e gli oppressori, Altre volte l'uomo non simpatizza colla malvagità, ma egli ama meditare sui rapporti delle cose, prescindendo dalla dannosità de' risultati e dalla reità delle intenzioni. Io non approvo la tirannide, dirà un politico probo, ma se prendasi a ragionare sulle massime del machiavellismo, l'astuzia, l'ipocrisia, l'imperturbabile ferocia del Card.e di Richelieu io li credo ottimi mezzi a consolidare il suo dispotismo. L'uguaglianza civile, potrebbe continuare quel politico, la gentilezza morale, l'incremento economico sono al certo veri beni sociali; ma se il sistema del più oscuro Medio Evo fosse nato da concetti premeditati da un uomo tristo, e non già dalle accumulate vicende de' tempi e dalla cooperazione d'infinite persone quasi tutte ignare delle lontane conseguenze di ciò che facevano, converrebbe riconoscervi una sapiente complicazione di mezzi preconcepiti, affine di perpetuare per secoli l'avvilimento de' popoli. La schiavitù degli europei nelle reggenze della Barberia è una calamità orribile. Ma lo stesso Montesquieu, il quale riscattò uno sconosciuto dalle catene d'Algeri, avrebbe potuto nominare consentanea ed ingegnosamente conforme allo spirito del governo algerino, la legge che concede una porzione delle prede a quelli schiavi, i quali trovansi a bordo de' vascelli predatori, a quelli schiavi già spogliati d'altronde d'ogni umano diritto. È malagevole, infatti, rinvenire un esempio

di più accortamente calcolata eccezione ai principî dell'impetuosa rapacità di que' pirati. Nel momento, in cui la disperazione potrebbe rendere pericoloso nemico anche un uomo incatenato, essi gli minorano i mali colla promessa d'un lucro vicino. Amareggiati dalle sciagure, abbattuti da insulti continui, gli schiavi degli africani perdono ogni sentimento di simpatia, contraggono abitudini contrarie: si odiano l'un l'altro, trovano persino il modo di portarsi invidia, si fanno delatori di loro compagni: e la legge sulle prede, rendendoli reciprocamente offensori ed offesi, attizza vieppiù i rancori; e con essi la discordia fra gli oppressi, efficacissima ausiliaria di tutte le tirannidi. Sedotto così da servile ammirazione della potenza, oppure trasportato dalla versatilità del proprio ingegno, che gli fa calcolare l'opportunità [de'] mezzi indipendentemente dalla bontà de' fini, l'uomo si è formato un'ultima idea di perfezione relativa; e l'attribuì ad ogni cosa pienamente idonea ad un fine quale si sia, anche turpe anche scellerato.

Ma, a qualunque si pensi delle tre differenti idee di perfezione relativa, è evidente che il giudizio dell'intelletto non può giammai ammettervi gradi. Ciascuna di esse non è meno indivisibile non è meno sostanzialmente inerente ad un complesso inalterabile d'attributi, di quello che lo sia il concetto stesso della perfezione assoluta. La perfezione di un mezzo ad un fine non ha luogo, se non quando lo scopo riesca pienamente conseguito, condizione escludente ogni efficacia semplicemente approssimativa. La perfezione attribuita agli oggetti per intrinseca stimabilità suppone un modulo, a cui gli oggetti si trovino esattamente conformi: o si verifica completamente o non si verifica affatto.

Per lo contrario, la bellezza non manifestandosi mediante l'esatta congruenza degl'individui ad un tipo, operando essa in noi mediante un sentimento *sui generis*, rimane suscettibile di decrementi ed aumenti. Essa comporta ne' casi concreti qualche mescolanza di difetti. Non già che i difetti vi costituiscano una parte di pregio, ma perché a malgrado di quelle imperfezioni l'oggetto riesce aggradevole, anzi talvolta senza que' difetti sarebbero stati impossibili alcuni de' pregi che lo fanno cospicuo.

Se a ciò avessero voluto por mente il Baumgarten, il Mendel-

sohn ed altri trattatisti, non avrebbero creduto di poter rinvenire il fondamentale principio, oppure uno de' principî costanti del bello, sia nella cognizione della perfezione, sia nella perfezione degli oggetti del mondo. Non sarebbe a loro sfuggito, che nell'applicare ai fatti il principio ipotetico da cui volevano ricavare la definizione del bello essi erano costretti a scambiare abitualmente la nozione di *perfetto* con quelle di *ammirabile*, di *commendevole*, di *esimio*. Al quale proposito basterà addurre un passo del Mendelsohn, filosofo acuto, che pur distingueva quella ch'egli chiama *vera perfezione* dalla perfezione apparente nella bellezza.

« La differenza che trovasi », scrive il Mendelssohn, « tra l'una e l'altra, è manifesta. Allorché contempli gli arboscelli del tuo giardino, allorché consideri i rami, che spuntano per gradi in ordine circolare, e che tu osservi la corona, che germogliando nel mezzo li sorpassa in altezza, allora tu interamente possiedi la bellezza sensibile degli alberi: questa veduta ti piace e incanta i tuoi sensi. Convengo, che a questa bellezza è unita una spezie di perfezione; poiché per mezzo del disegno generale della bellezza si può spiegare per qual ragione i rami siano disposti e simmetrizzati precisamente in tal maniera. Ma questa perfezione non è fondata che sulla bellezza, il cui scopo generale si è di allettare unicamente i sensi con rapporti leggeri e facili a concepirsi. Ora rifletti alla vera perfezione degli alberi. L'arte può imitare perfettamente la bellezza; ma quali mezzi, quali sussidî potrà ella mai somministrarti, onde imitare la perfezione? Esamina quella scorza e ciò che nasconde, que' rami, quelle foglie, que' fiori, que' bocciuoli; qual fine commune può unire tutte queste parti? Qual rapporto hanno elleno coll'albero, e l'albero col tutto? Qui s'inebria di piacere l'animo tuo, e tu pervieni alla cognizione contemplativa e deliziosa della vera perfezione; piacere, che non è già fondato sulla tua debolezza, ma su i raziocinî formati sovra una serie di rappresentazioni » [6].

Del resto, non è da imputarsi con severità al Mendelsohn

[6] *Lettera di Mosè Mendelsohn intorno alle sensazioni*: traduzione del prof.e Pizzetti [*Op. fil.*, t. I, pp. 40-2].

l'equivoco da cui non seppe guardarsi. Le idee della perfezione furono troppo sovente offuscate con sofismi da varie classi di studiosi. Mancarono forse numerosi partigiani dell'ottimismo? E non si danno forse persone le quali — comecché avverse all'ottimismo — vogliono non ostante chiamare perfetto ogni individuo esistente, perché nel suo genere è completo, vale a dire perché è quello che è? D'altronde nello stile de' ragionamenti estetici non è forse consuetudine il dire *perfezione* e *perfetto*, per indicare che una cosa è singolarmente pregevole? Ivi per l'ordinario il contesto impedisce ogni equivoco; ma ciò appunto condusse a confondere i termini ove era d'uopo distinguerli con accuratezza (7).

§ 3. *Avvertenza.* Quanto esenziale è il riflettere al carattere di contemplazione piacente, chi voglia analizzare il sentimento del bello; altrettanto fuor di proposito sarebbe il ricorrervi per ricercare in esso la definizione della bellezza considerata come qualità delle cose.

Precisamente in siffatto errore di metodo, e di massima, incorse un ingegnoso ideologo italiano, Francesco Soave. Prendendo egli ad esaminare la natura universale del bello si esprime così: «Molto da molti è stato scritto su questa materia. L'articolo *Beau* dell'*Enciclopedia* e la prefazione del Sig.r Formey al *Traité du beau* del P. André un copioso catalogo ci tessono e degli scrittori su questo punto, e delle loro opinioni. Ma sebben queste sien molte e varie, non sembra però che alcuna ci dia una nozione esatta e compiuta della vera natura del bello. Io comincio ad osservare, che questo termine non si applica se non nelle cose, che sono atte a formarci una rappresentazione. Quelle che ci destano una semplice modificazione, ne sono affatto escluse. Si dice bello un colore ed un suono: mai da niuno si è detto bello né un odore, né un sapore ... Il bello adunque deve consistere in una rappre-

---

(7) Anche in questo libro s'incontreranno le voci *perfezione* e *perfetto* per dire *pregevolezza singolare* e *singolarmente pregevole.* Ne' luoghi ove le abbiamo collocate ci parvero le più spontanee ed espressive, che potessimo scegliere; ci parve che le frasi contigue fissando il senso e la forza di codeste parole togliessero ogni pericolo di ambiguità. Però non ci siamo fatti scrupolo d'ubbidire alla consuetudine.

sentazione piacevole» ([8]): frase indicante con diverse parole, che il procurarci una rappresentazione piacevole è la qualità costituente la bellezza. Ma una tale capacità o abitudine non è altro se non una circostanza relativa a noi. Ma per istabilire le qualità reali della bellezza non basta osservare un rapporto generico fra la sensibilità umana e gli oggetti: conviene indicare come siano conformate le cose di cui riesce aggradevole la percezione e l'immagine; non basta nominare un effetto, conviene indicarne la causa. Per lo contrario, ove trattasi di analizzare il sentimento estetico, allora nel carattere contemplativo del piacere si rinviene il fatto psicologico costante, fondamentale ed uniforme, quello che importa di discernere. I diversi accidenti che lo modificano, che lo rendono ora severo ora gaio, ora affettuosamente malinconico; sono accessorî variabili, e non nuocono quindi alla verità della definizione. Non altrimenti, si definisce ottimamente il sentimento dell'orgoglio chiamandolo un esagerato, concentrato e permanente sentimento de' proprî meriti, veri o supposti: sebbene alle volte esso agisca in noi mediante una petulante esultanza dell'animo, altre volte mediante un riserbo solitario, una compiacenza monotona e cupa, ed altre volte divenga penoso accoppiandosi ad emozioni d'ira e dispetto: e sebbene ciò non serva a ridurre ad una sola qualità centrale le qualità de' meriti per cui l'uomo insuperbisce.

([8]) *Saggio filosofico* di Gio. Locke, compendiato dal Dott.e Winne, tradotto e commentato da Francesco Soave, Lib. II, Cap. 12, *Appendice* [t. I, p. 176].

È da vedersi, prosegue il Locke, « qual cosa richieggasi, perché una rappresentazione sia piacevole. Ogni esercizio de'sensi corporei, dice il Sig.r di Pouilly .... che non gl'indebolisca (io aggiungerò pure, che non gli offenda) è un piacere .... Oltre a questo bello, che può dirsi *fisico*, ve n'ha un'altra specie, che *metafisico* può appellarsi e che s'incontra o nelle opere di ingegno, e può chiamarsi *bello intellettuale*, o nelle azioni morali, e può dirsi *bello morale*. Questo bello consiste anch'egli in una rappresentazione piacevole, ma poco o nulla dipende dall'esercizio degli organi corporei, e quasi tutto dipende invece dall'esercizio delle facoltà dell'animo, esercizio da cui elle non siano affaticate .... Da qualunque parte adunque si miri il bello non è mai altro, fuorché una rappresentazione piacevole, rappresentazione cioè, la quale o eserciti vivamente gli organi corporei senza offenderli, o eserciti vivamente le facoltà dell'animo senza affaticarle, o faccia al medesimo tempo l'uno e l'altro» [pp. 177-9].

Questa seconda parte della teoria dell'autore, evidentemente subordinata alla prima, non parmi per verun modo ammissibile. Troppo agevole sarebbe contrapporre moltissimi esempi d'oggetti deformi, che agiscono non meno vivamente della bellezza sull'animo nostro: e senza stancarlo, né offendere fisiologicamente le fibre corporee.

Altri scrittori hanno fatto menzione di rappresentazione piacente, di facoltà contemplativa, di virtù rappresentativa. Ma fra mezzo alle altre loro idee, questo principio rimase infecondo. Perché incorsero nell'errore stesso del Soave, o notarono questo principio per incidenza ed a guisa d'osservazione secondaria. Ne trascurarono poi sempre la fondamentale importanza, ed ommisero di chiarirne l'applicabilità — come la ommise pure il Soave — ad ogni specie di fenomeni estetici (9).

(9) Non possiamo esimerci dal fare espressa menzione d'un recentissimo *Saggio d'estetica*, uscito alle stampe in Venezia in quest'anno 1822.

Il Sig.r Talia autore di esso preliminarmente censura que' filosofi, i quali non contenti di sapere che cosa è bellezza rispetto a noi vollero anche sapere che cosa è in se stessa: e con l'insaziabile curiosità trapassarono i limiti della cognizione possibile. Poscia osserva che non tutte le sensibili cose ci dilettano al medesimo modo: che essendo l'uomo fornito di cinque sensi, quasi idonei strumenti al piacere, l'effetto operato in essi dalle sostanze esterne è di differenti maniere: che agli oggetti gradevoli per l'odorato o per il palato si danno gli epiteti di *dolce, delicato, soave* e simili, in genere l'epiteto *buono*: che le impressioni del tatto vengono indicate da particolari aggiunti esprimenti la materiale azione de' corpi esteriori sul nostro, *fluido, solido, ruvido, levigato, caldo, freddo* e cent'altri: che gli oggetti visibili rare volte hanno aggiunti destinati ad esprimere il particolare diletto che recano all'occhio, ma qualunque di essi fa una dilettevole impressione è giustificato per lo più coll'aggiunta generale di *bello*: che *belli* si chiamano sovente anche i suoni. « Se non che », opina l'autore, « a quest'ultimi pare che si aggiunga sì nobil titolo principalmente quando i suoni si considerano come formanti la bellezza armonica, quella bellezza che risulta dalle proporzionate loro combinazioni. Così diciamo bella la musica, bello il canto. Né dissimile è la cagione perché diciamo bella una fabbrica, una statua, un dipinto, e nella natura stessa una simmetrica disposizione d'oggetti o di parti d'un solo oggetto. Per la qual cosa la qualità di *belli* attribuita a' suoni pare dedotta dagli oggetti proprî alla vista. Di qui è forse, che chiamiamo bello anche, a così dire, il primo elemento di tal variata bellezza e sogliamo dire, *un bel suono, una bella voce*; quasi riconoscendo e figurando in quell'unica espressione i modi molteplici, ne' quali può essere usata. Negli altri casi diamo agli oggetti dell'udito attributi pertinenti a quelli degli altri tre sensi; e la voce diciamo *liquida, molle, pastosa, pieghevole, dilicata, tenera, dolce, soave ....*

A dare la denominazione di *belli* agli oggetti visibili, e traslativamente a quelli dell'udito », prosegue il Sig.r Talia, « gli uomini debbono esser stati spinti da non so qual naturale motivo. Né questo fu come molti autori osservarono, altro che il modo, con cui esercitati vengono que' due sensi. Il qual modo infatti è differente da quello degli altri. Perciocché le qualità dilettevoli degli oggetti relativi all'odorato, al gusto ed al tatto, passano per certa guisa nell'individuo che provane l'impressione. E a questo comunicarsi, quasi direi, del subietto dilettevole alla fisica sostanza del dilettato, diedero gli uomini tali appellazioni, che servire non potevano ad esprimere effetti troppo da questi diversi. Perché le qualità dilettevoli degli oggetti relativi alla vista e in parte anche all'udito, da noi si rimandano agli oggetti stessi: in quelli stan fisse; non mutano sensibilmente la nostra fisica costituzione, né tampoco quella de' subietti che le posseggono, i quali dopo l'impressione sopra noi fatta durano al tutto nella condizione di prima. Sono effusioni di quegli oggetti nude di tutte qualità corporee, e s'avventano all'animo invio-

late. Adunque, il diletto cagionato dagli oggetti belli è principalmente spirituale. Gli occhi e gli orecchi niente se ne arrogano per sé, e il traducono intero allo spirito, il quale anch'esso trapassa l'interposizione de' sensi, e il ricevuto piacere tutto riferisce agli oggetti. Del che parmi una probabil ragione la distanza, onde gli oggetti di siffatti sensi operano l'impression loro, e l'insensibile azione del mezzo, che tali impressioni trasporta. Imperocché l'azione della luce, quanto al diletto, è inavvertibile alla tessitura delle parti componenti l'occhio, e i tremiti dell'aria sono anche inavvertibili all'organica struttura dell'orecchio. Ma la mollezza o durezza de' corpi, la levigatezza o ruvidità loro, il calore od il freddo e simili altri accidenti delle sensazioni del tatto; ma la dolcezza o amarezza, l'acutezza o blandizie, la crassezza o aridità e simili accidenti del gusto, si fanno sentire alla tessitura appunto di codesti organi, onde in luogo di qualità degli oggetti divengono, come a dire, qualità de' sensi, e l'anima in essi si riconosce; perciò l'affezione, che ne riceve, è, direi quasi, tinta del senso. E nelle impressioni dell'odorato, tuttoché venir possano dalla lungi, pur qualche cosa accade di somigliante. Perciocché l'esalazioni de' corpi odorosi sono particelle d'essi medesimi corpi, e toccano le delicate punte degli odorativi nervetti e in esse come trasmutansi. Quindi è, che l'anima attribuisce a tali oggetti la stessa condizione, che a que' del tatto e del gusto, e generalmente non li chiama *belli*, ma *buoni*. Di che può dirsi, *bello* essere aggiunto, che riguarda gli oggetti *buono*, *noi*. E quando asserisco il diletto recato ai sensi della vista e dell'udito esser nullo in essi, non intendo io già che quello del tatto, dell'odorato e del gusto in questi tre sensi risieda. Cotali sensazioni, come qualunque altre, sono pure nell'anima, ma par ch'in esse ella s'adagi sul senso, e tragga da questo il suo godimento; il che nelle sensazioni uditive e visuali non suole avvenire. Riceve l'anima questi messaggi standosi nel suo trono» [Parte I, pp. 3-6].

Passando dal fisico al bello che l'autore nostro chiama propriamente *morale* — nel quale ei comprende anche quello che si distingue col titolo d'*intellettuale* o *scientifico* — la discorre così. « Perché le morali lodi sono independenti da vaghezza sensibile, non è perciò, che non debbano l'aggiunto di *belle* ad una loro analogia ad oggetti, che nella materiale natura ci dilettano. Così gli atti magnanimi hanno non saprei qual somiglianza co' naturali oggetti dotati di sublime grandezza; i fieri contrasti d'una passione con que' dotati di forza sublime; la costanza del coraggio e della virtù con l'indeterminata durevolezza di certi altri; le placide anime e mansuete ci svegliano la rimembranza di ciò, che in natura è più quieto; e le grand'idee hanno certa relazione con l'estensione grande. Per cotal analogia dunque in primo luogo *belle* si dissero le morali qualità.

Ma un'altra maniera o ragione del dirsi *belle* le doti morali, è pure una certa rassomiglianza dell'effetto, che da esse e dalle cose sensibili è in noi prodotto. Or tale rassomiglianza, se non sono ingannato, consiste nell'attribuire, che facciamo, come i visibili pregî, così questi morali al soggetto che li possiede, a lui solo rendendone onore. Le magnanime imprese, l'ardue virtù, vincere sé medesimo, volgere le offese in amore, al cospicuo utile o diletto antepor l'astratta e sparuta idea del dovere, alla presente beatitudine l'ideal perfezione, questi e simili preclari atti e quasi divini, noi li tenghiamo tutti proprî dell'individuo, che gli esibisce, e bellissimi li riputiamo. E quello, che a così pensar ne consiglia, si è l'osservare, che i motivi e gli oggetti di quelle virtù sono tutti interni, e che l'uomo da se stesso tragge, cioè dall'innata energia del suo spirito, il vigor necessario ad usarle. Nel che è una notabile differenza con altre morali azioni, anch'esse lodevoli, tali però, che l'attributo di *belle* raramente lor concediamo. Di questa natura sono gli atti minori di beneficenza, di compassione, di liberalità, di clemenza e simili; in essi, chi ponga mente, considerasi il vantaggio o il diletto di chi gli riceve, non meno che la parte attiva di chi gli pratica, la quale, perciocché quelle azioni sono spontanei effetti delle naturali tendenze degli animi nostri, giudichiamo, ed è minore assai, che non soglia essere nelle anzidette virtù. Per la qual cosa a simili atti più volentieri aggiungiamo il nome di *buoni*; ch'è quella ragione, per cui chiamiamo buoni gli oggetti del gusto, dell'odorato e del tatto,

Capitolo II

Di alcune modificazioni del sentimento del bello

§ 1. *A quali di esse siano limitate le ricerche del presente capitolo.* Quante denominazioni si danno alla bellezza relativamente all'effetto ch'essa produce sull'animo, chiamandola cioè *maestosa* o *delicata*, *ridente* o *mestamente patetica*, *venusta* o *severa*, e via

---

e cui qualità, come vedemmo, in noi si tramutano e meno proprie ed esclusive in essi perseverano» [Parte I, pp. 87-8].

Senza ammettere tutte le opinioni qui riportate, è evidente che il Sig.r Talia si avvicinò per molti lati all'idea che il sentimento del bello è contemplativo: senza per altro raggiungerla. S'egli avesse pensato a fare un'analisi del sentimento estetico, sarebbesi accorto che quelle osservazioni per cui scoperse una maniera d'effetto essenzialmente caratteristico nell'azione del bello sovra di noi, si potevano rendere più precise, si potevano combinare con altre osservazioni, e dal complesso di tutte si poteva ricavare la definizione di codesto sentimento. Non si sarebbe contentato di distinguere le investigazioni sulla bellezza quale è in se stessa, dalla ricerca del bello relativamente a noi. In questa seconda ricerca avrebbe segregato ciò che appartiene alla modificazione psicologica, onde siamo avvertiti della presenza del bello, da ciò che riguarda le cause o qualità ordinate relativamente a noi a produrla. E finalmente non avrebbe tardato a pronunciare espressamente, e per massima fondamentale, che codeste qualità o cause riescono indefinibili perché la natura le ha fatte indefinitamente moltiplici: avrebbe confermato espressamente, e per massima fondamentale, il canone già dimostrato dal Sig.r D. Stewart, siccome si accennò in altro luogo. Separate l'analisi del sentimento da quella delle qualità estetiche, il canone del Sig.r Stewart sarebbesi fatalmente armonizzato col tenore de' pensieri che regna in un gran tratto dell'opera del Sig.r Talia. Dopo avere definito che la bellezza fisica è un nobilissimo attributo di quegli oggetti che recano all'uomo un diletto scevro da materia, cioè un diletto non nascente da cose che si riguardino come nostre, siccome accade in certo modo ne' sapori e nelle fragranze, bensì da qualità che si riportano agli oggetti fuori di noi, dopo essere quasi caduto nell'abbaglio del Soave, egli dimanda: «Or quale è in essi una dote così preziosa?» [Parte I, p. 8]. E viene enumerando per molte pagine gli accidenti sì varî che abbelliscono i corpi inorganici, i vegetabili e gli animali. Né egli trova o pensa trovarvi un centro comune fuorché il carattere dell'effetto comune a tutti: circostanza sempre sottintesa ove non è rammentata. Ma separando le due analisi, il Sig.r Talia ne avrebbe preso le mosse, onde progredire alla definizione del sentimento estetico.

Il Sig.r Talia non ebbe per assunto di chiarire fondamentalmente il problema, se sia possibile una definizione adeguata del bello: ed ognuno ha arbitrio di trattare gli argomenti dell'estetica da quel punto di vista che più gli aggrada. Non s'è fatta menzione di lui, se non per mostrare come in parte conformi alle nostre siano riuscite le idee di uno scrittore recentissimo. Chi esaminerà il libro, che ci fornì l'argomento di questa nota, vi troverà inoltre varie descrizioni d'oggetti; e varie osservazioni di dettaglio quasi equivalenti ad altre da noi fatte su' medesimi oggetti. Alcune di esse, elaborate dal Sig.r Talia con pensata eleganza di stile le avremmo volentieri riportate nel presente volume, se il saggio di lui ci fosse pervenuto prima che avessimo condotte a termine le nostre ricerche quali si sieno.

via enumerando, altrettante varietà secondarie si possono distinguere nel sentimento del bello. Non scenderemo a definirle ad una ad una, ma ci contenteremo d'indicare alcune generali modificazioni, nascenti dai rapporti della simpatia estetica col nativo bisogno della stimabilità, e col bisogno d'amare e d'essere amati.

Il bisogno della stimabilità — non vada confuso con quello di venire stimati dagli altri — è il più intimo fra i principî d'ogni volontario miglioramento degli individui; l'amore è la passione la più eminentemente sociale. Dal primo siamo spinti a procacciare a noi stessi que' pregi cui possiamo aspirare e a commendare qualunque pregio negli altri, ogni volta che l'astio, l'invidia o altri bassi affetti non si oppongano alla spontanea equità de' nostri giudizî ed allo spontaneo candore delle nostre parole. Dal secondo siamo portati alla compassione, alle azioni cortesi e benefiche, alle benevolenze domestiche civili e filantropiche, a quella benevolenza speciale cui propriamente si dà il titolo d'amicizia.

Ciò posto: la contemplazione estetica applicandosi a tali accidenti della sensibilità, non che agli oggetti ad essa proporzionati, è modificata da emozione d'ammirazione o d'approvazione semplice; di affezione o di semplice compiacenza. Si ammira per esempio la bellezza del patriottismo d'Aristide, che in Maratona cedette a Milziade il suo dì di comando sull'esercito ateniese, la prudente audacia di Temistocle nella guerra contro Serse, la fortezza di Trasea, l'eloquenza di Fox: si approva la quotidiana diligenza d'un tranquillo artigiano o d'un giudice probo. Ci affezioniamo allo spettacolo della tenerezza virtuosa; miriamo, se non altro, con senso di compiacenza le placide occupazioni d'una madre di famiglia.

§ 2. *Dell'ammirazione.* Nell'uomo, afflitto da tante imperfezioni inevitabili, il desiderio della stimabilità non può a meno di generare intellettuali, fantastici e passionati concetti di pregi a lui negati, onde tentar di convincersi o fingere che sia realizzato il voto interiore che esista qualche cosa perfetta o tale almeno in alcuna sua parte. Ecco un principio fondamentale a cui si lega l'ammirazione estetica degli attributi divini, e quella dell'ideale nelle arti.

Poiché il desiderio della stimabilità è una tendenza generale per la quale si gioisce anche di meriti non nostri, essa ne conduce a far confronto di noi stessi e dell'umanità in generale colle altre cose del mondo. Quindi tutto ciò che ha potenza, energia somma d'azione e di moto, vastità di dimensione, vetustà o durata indefinibile, comanda l'ammirazione sia intellettuale, sia estetica. Noi paragoniamo la breve vita nostra coll'eternità delle Alpi e del ghiaccio onde sono coperte le altissime vette, colla perennità dell'oceano e delle correnti che vi scendono; paragoniamo la nostra forza con quella del lione, l'agilità nostra col volo dell'aquila: e nel mentre che la nostra esistenza sulla terra ci apparisce somigliante all'effimera età d'un insetto, nel mentre che il nostro vigore corporeo ci sembra un meschino effetto d'una scarsissima vitalità, lo spirito gioisce all'imponente percezione de' confronti ond'è consapevole. Un'altra specie di inferiorità la proviamo avvertendo alla forza misteriosa delle organizzazioni estremamente tenui ed alla possibile fecondità d'ogni più rapido istante. Gl'insetti impercettibili all'occhio, non armato di microscopio, hanno moto, nutrizione, sviluppo di parti. Un istante, di cui niun istrumento segnerebbe la durata, può far germogliare un affetto che fissi il destino dell'intera vita nostra, può rivelare la verità d'un giudizio destinato a governare tutto il sistema d'una scienza. Il tempo e lo spazio, isolati dagli oggetti che vi sussistono, oltrepassano i termini d'ogni estensione, d'ogni durata finita; ma qualsivoglia menoma parte dell'estensione e della durata ha pure un'altra non meno sorprendente immensità. In ognuna delle pupille d'un moscherino può esistere un sistema di pianeti, e di stelle fisse proporzionate e distanti fra loro rispettivamente alla piccolezza delle loro masse, come lo sono le stelle da noi vedute nel cielo e che per troppa lontananza eludono i calcoli dell'astronomia. Nell'intervallo fra due battute di polso possono nascere, crescere ed invecchiare millioni d'animali tenuissimi; e nella durata d'ogni loro pensiero possono sorgere e rovinare gl'imperî d'un altro ancor più piccolo mondo. All'idea di tante, inesplicabilmente inesauribili subdivisioni sempre più delicate, i sensi dell'uomo si trovano ben grossolani, la mano

dell'uomo — che pur sembra sì destra a modellare la materia — si scopre assai pigra ed inetta. Solo l'agilità della mente sembra ridonarci la prerogativa di spettatori della natura. Però con nuova alacrità ci sforziamo a raffigurarcela anche in questi escogitabili effetti di sottilissime forze ed a vagheggiarla con maraviglia fantastica.

V'è una classe di pregi a cui si concede una stima caratteristicamente diversa da quella con cui apprezziamo qualunque altra cosa degna d'applauso: intendo parlare delle sincere e ferme intenzioni di seguire i dettami dell'onestà e della virtù. Una tale sorta di meriti non la scorgiamo che nell'uomo, di cui soltanto possiamo valutare i consiglî interiori. Poiché in tanti altri punti ci troviamo sì deficienti, rallegra il pensare che almeno una maniera di perfezione dipende dalla volontà e non dalla potenza; così almeno una volta, i più esaltati desiderî della stimabilità possono riposarsi nella considerazione di noi stessi.

Ognun vede che in tutti codesti casi — ed in molti altri analoghi esempi — è chiarissima l'influenza del principio della stimabilità sulla percezione ammirativa del bello. Ma noi ammiriamo anche le artificiose rappresentazioni del ridicolo; ammiriamo persino quelle caricature pittoriche a cui pose molto studio Leonardo da Vinci, e che senza verun scopo di rallegrare con forme o atteggiamenti ridicoli, offrono agli sguardi possibili deformità a solo fine di mostrare possibili anomalie d'umana figura. Come mai l'originaria tendenza dell'uomo verso di ciò che è stimabile, tendenza che gli fa aspirare ad idee di perfezione infinita, ci serve essa ad ammirare un'industria di cui è proprio ideare cose deformi, imitare con nuove combinazioni cose spregevoli? Si risponde: conoscere i fenomeni, quali si sieno del mondo è parte primaria della potenza umana; escogitare per induzione nuovi fenomeni è un passo ulteriore d'umana scienza, un nuovo indizio del potere dell'uomo: osservare alcuna di tali produzioni, di qualsisia genere essa riesca, purché nel suo genere sia riuscita eccellente, è quindi un'occasione ulteriore di appagare — per un mezzo impensato e diverso dai mezzi più consueti — il bisogno di rinvenire persone o cose a cui donare la nostra stima.

§ 3. *Dell'affezione*. Se la modificazione propriamente affettuosa del sentimento del bello ha la sua base nel bisogno eminentemente sociale di amare e di essere amati, la cagione più completamente adeguata a destarla sarà quell'amore d'universale concordia del quale è intimo voto: che il desiderio della felicità personale, inestinguibile in ogni individuo al riguardo di se stesso, venga a portarsi su tutta l'umana famiglia e si rifletta da tutti su tutti. Ora le passioni benefiche, gentili, oneste e soavi presentano più d'ogni altra passione un carattere idoneo a piacere ad una tale tendenza filantropica; risultando esse da un movimento dell'animo intensamente e spontaneamente aggradevole a chi le prova, ed allo stesso tempo essendo esse utilissime alla felicità altrui. Però, in queste la modificazione affettuosa della simpatia estetica ritrova il più ovvio e più naturale suo soggetto.

Il bisogno d'amare non si arresta sì tosto: l'aspetto solo dell'altrui contentezza lo lusinga e fomenta. Se non è la virtù che in alcuni casi diventi cagione d'umane contentezze, lo diventa la fortuna, lo diventano spontanee combinazioni d'accidenti della sensibilità. Fausto, nella tragedia di Goethe, dopo avere vegliata la notte fra le meditazioni d'un tormentoso scetticismo, interrogando le scienze e l'indipendente intelletto, sui destini dell'anima umana e sulla ragione d'ogni esistenza; osserva nel mattino d'un giorno festivo l'ilarità de' suoi concittadini, che si diportano all'aperta campagna frammisti alle genti di contado. « Qui », esclama egli, « sono anch'io, e posso essere l'uomo della vita comune » ([a]). Così Fausto abbandona la sfera delle sue idee, penose e sublimi — proprie soltanto, direbbero le filosofie tedesche, dell'umanità pervenuta al suo più alto grado di sviluppo, e ricade ne' passatempi d'un'umanità meno adulta alla vita interiore de' pensieri. Egli vi si appiglia ed affeziona con spensieratezza serena. Ma le emozioni sue, o meramente sensitive o contemplative non vanno tuttavolta senza vantaggio per l'istinto della sociabilità. Giova che l'uomo a quando a quando si trovi pago del suo stato attuale, giova assai che le contentezze non nascano sempre da qualche virtù

([a]) [*Vor dem Tor*, v. 940, in *Goethe's Werke ...*, IX, p. 61].

bensì talora da circostanze, per così dire, unicamente dovute alla fortuna. Ne viene un riposo allo spirito che può renderlo più alacre alle cortesie attive; più propenso alle cortesie indulgenti, più disposto ad una franchezza sincera nel manifestare altrui i proprî sentimenti: a similitudine de' giovanetti sincerissimi per molti motivi, fra i quali non è ultimo l'essere codesta età più ricca di piaceri spontanei che non lo sia l'età matura o la vecchiaia.

Per *allegria della vita* qui non intendiamo que' trasporti d'esultanza onde si è compresi in ogni rapido passaggio dalla sciagura ad un successo avventuroso, dalla brama al conseguimento d'un bene. Intendiamo piuttosto uno stato di contentezza brillante, quale è a cagion d'esempio quello in cui trovasi un crocchio d'amici dopo una mensa non sontuosa né parca. Allora è animoso il pensiero; una serena fidanza discaccia le idee de' dolori, de' travagli, delle imperfezioni, de' tentativi infruttuosi, a cui siamo condannati. Qualunque oggetto ci venga presentato dall'immaginazione, ne avvertiamo con viva evidenza l'aspetto più favorevole, se ne perdono i tratti altre volte rinforzati dalla tristezza o segnati con dettaglio dall'esperienza del vero. Si è disposti a perdonare agli uomini i loro difetti, i loro vizî. Non è, propriamente parlando, un compatirli, sentimento in cui primeggerebbe una malinconia mansueta: non è uno scusarli, sentimento in cui sarebbe dominante una modesta consapevolezza delle nostre imperfezioni: è un'indulgenza nascente dal non soffrire attualmente nemmeno colla previdenza e dal non avvertire chiaramente le conseguenze spiacenti, di que' difetti e di que' vizî. D'altra parte, ne' momenti dell'allegria non c'interniamo ad apprezzare all'intero suo valore la virtù, non amiamo trascorrere coi nostri concetti, colle nostre speranze, coi nostri timori, il confine della vita terrestre. Perché dovremmo affaticarci verso uno stato differente da quello in cui ci troviamo, se ci sentiamo già felici? Senza i dolori, non esisterebbe la fatica; finché dura in noi una sensazione aggradevole, quale motivo può indurci a cercare più oltre? Per altro l'allegria, comunque ci renda propensi ad amare momentaneamente gli oggetti onde ci vediamo circondati, non è gran fatto feconda di piaceri propriamente estetici. Essa è costituita ben più da emo-

zioni mere del cuore e da meri giudizî casuali della mente, che non da contemplazioni fissate sugli oggetti e discernenti come belle le cose in altro modo gustate da noi. Né avremmo fatto menzione dell'allegria della vita, se un tale stato non rassomigliasse, per qualche parziale affinità, ad una specie d'estro letterario di cui è necessaria l'analisi; cioè, a quell'estro letterario, ond'escono le bizzarre invenzioni, che si usa caratterizzare col nome di *buffoneria*. Siccome parlando del ridicolo in genere abbiamo veduto un esempio in cui il principio della stimabilità interviene a farci apprezzare cose che a primo aspetto gli sembrano assolutamente contrarie; così discorrendo di questa particolare guisa d'amenità comiche troveremo che per esse si accoppiano sovente emozioni di benevolenza alla percezione d'oggetti a cui si crederebbe dovessero associarsi nell'animo nostro sentimenti lontanissimi da ogni affettuosa simpatia.

Alcuno non ignora, che la buffoneria è diversa dalla lepidezza delle commedie più coltamente artificiose. Il ridicolo, che in queste fa sorridere nasce da osservazione satirica: il cuore è gaio, ma in esso v'è pure qualche cosa d'ostile. Nel ridicolo grottesco l'autore e l'uditore ubbidiscono ad una modificazione psicologica esenzialmente diversa. L'autore di motti e di scene raffinatamente comiche aguzza l'ingegno onde presentare i costumi e gli errori sotto ad un lume sfavorevole: egli è l'avversario de' suoi personaggi. Per lo contrario l'autore che si abbandona al verace estro della buffoneria, in certo modo s'identifica con quelle passioni e quelle cose, delle quali pur ride. Non che egli pensi come gli scimuniti da lui fatti venire a rallegrare il teatro; ma egli si trova, per dir così, volentieri in compagnia di loro. Nell'entusiasmo delle invenzioni grottesche v'è un fondo di condiscendenza benevola. Non già perché si amino le assurdità e le stravaganze d'umana natura ideate dall'autore d'invenzioni grottesche: ma indirettamente ci affezioniamo a certe altre modalità d'umana natura, le quali ci sembrano congiunte a quelle imperfezioni, e sottintese in certo modo dall'autore. Nella vita reale siamo sì spesso funestati dallo spettacolo di vizî astuti e violenti; siamo purtroppo avvezzi a provare i dolorosi effetti dell'ipocrisia, dell'orgoglio,

dell'invidia, dell'astio; siamo sì spesso travagliati dalle profonde combinazioni della malizia potente, che il vedere ne' caratteri grotteschi alcune superficiali imperfezioni unite a spensieratezza lieta ed affini ad una sincerità quasi fanciullesca, si associa agevolmente all'idea che que' sempliciotti bizzarri e contenti non sono genti malvage. Con essi si può conversare senza pericolo, senza danno, e senza quella trista contenzione di prudenza, che la filantropia vorrebbe far divenire superflua nel mondo. Per tutto ciò siamo disposti ad amare ed a contemplare con affezione quel lato d'umana natura che la buffoneria suggerisce alla nostra mente, sotto la maschera di difetti per se stessi non amati, molto meno pregiati. Senza dubbio, il ridicolo grottesco può servire anche ai fini della satira più acerba; come nell'antica commedia d'Atene. Prescindendo anche dalla licenza d'Aristofane il ridicolo grottesco — perché rappresenta ed esagera i difetti degli uomini — non può a meno di chiamarci talvolta sulle labbra un ghigno sprezzante, di farci sorgere in mente pensieri di scherno. Ciò per altro non toglie, che la buffoneria non ci faccia a quando a quando sentire le simpatie d'un'indulgente affezione.

L'amore dell'uomo si estende anche ai bruti, e trova persino occasione di esercitarsi sulle cose inanimate. Presentate ad una fanciulla un cardellino o una tortora, e dal modo con cui se li raccoglie al seno, vedrete che essa gli ama e ne ama la bellezza. Badate all'animo vostro, quando passeggiando in contado udite canticchiare gli uccelli e li vedete svolazzare fra gli alberi, o quando vi soffermate a mirare il nuoto de' pesci in un'acqua limpida; e sorprenderete in voi stessi sentimenti non dissimili dalle emozioni di quella fanciulla, più fugaci bensì e di molto più tenui. Benché avvezzo ad uccidere molti animali, onde cibarsene, benché costretto ad esterminarne le centinaia senza pensarvi, l'uomo non riguarda come mere cose e possessi, quelli animali che l'aiutano colla loro volontà alacre e docile. Perdendoli, ei non si lagna soltanto d'avere perduta una ricchezza; si duole altresì, come privato d'una compagnia. Non è poetica metafora il dire che il cane sia un compagno ed un amico dell'uomo: né è al certo una fantastica rappresentazione della vita l'affermare che vi è comunanza

di bisogni, di sforzi e d'uffici, fra l'arabo nomade e il cammello che lo porta a traverso de' deserti, quando entrambi passano i giorni lungi dal commercio d'ogni altro vivente. L'uomo corrisponde all'attaccamento di tali enti inferiori. Contemplando esteticamente i segni e gli effetti del loro attaccamento li apprezza con simpatia affettuosa. Se ne allegherebbero mille prove offerte dalle occorrenze della vita, e dalle imitazioni dell'arte; cominciando dal cane d'Ulisse, e venendo fino al cavallo di Mazeppa descritto da Lord Byron. « Indurito alla fatica, come il suo signore, non curava il ricovero della stalla, né il cibo della mangiatoia. Animoso e docile e pronto all'azione. Ispido e ratto e di membra gagliarde, verace figlio dei pascoli della Tartaria. Ubbidiva alla voce di Mazeppa, ed accorreva alla sua chiamata. Lo riconosceva fra mille guerrieri, quand'anche una notte senza stelle diffondesse per ogni dove le sue tenebre. Avrebbe seguito i passi di lui, dall'imbrunire fino all'alba, come il giovine capriolo segue la madre » [a]. E quanti altri esempi ulteriori non si presenterebbero, chi riandasse gli istinti — vorrei poter dire morali — de' bruti fra loro: quegl'istinti che sembrano un apologo delle umane virtù abbozzato dalla natura abbandonata a se stessa!

Per ultimo l'affezione estetica si estende alla natura inanimata: ai fiori per esempio, alla fragola rosseggiante fra l'erbe incolte de' monti; ai ruscelli, al chiarore della luna, ai colori dell'aurora e della sera. *Amare la bella natura* è una frase divenuta *niaise* dal troppo ripeterla. Ma il primo ad usarla indicò acconciamente uno stato in cui sorgono alcuni elementi psicologici propriamente affini a quella passione, ond'ei pigliava un traslato originariamente felicissimo.

§ 4. *Dell'approvazione e compiacenza semplice.* Ove un oggetto avente bellezza non giunga ad eccitare propriamente ammirazione o affezione, esso è almeno contemplato da noi con approvazione o compiacenza, emozioni più tenuamente, direi quasi imperfettamente ammirative ed affettuose. Né si troverà alcun oggetto

---

[a] [*Mazeppa*, III, vv. 66 ss.].

estetico, per quanto sia lieve ed effimero, in cui queste due modificazioni minori della simpatia non abbiano luogo. Però, se le altre d'anzi esaminate ci scoprono le più importanti relazioni fra il sentimento del bello ed il bisogno della stimabilità e dell'amore, queste dimostrano che la connessione fra i fenomeni dell'estetica e codeste ingenite tendenze morali non è casuale, ma necessaria e perpetua.

§ 5. *Del concorso di più di una fra le modificazioni ora distinte, in ogni percezione del bello.* L'ammirazione e l'affezione si possono riguardare come due termini estremi nella simpatia estetica. E nondimeno si congiungono le moltissime volte. Quando ammiriamo la generosità d'un eroe, noi siamo vicini ad amarlo. Nel mentre che riguardiamo con piacere d'affezione una donna bellissima, sentiamo ammirazione per quella singolare bellezza. L'inesperta ingenuità de' fanciulli è uno stato morale di cui lo spettacolo ci affeziona: eppure nel punto stesso che vi scorgiamo gli amabili caratteri della debolezza, lo contempliamo con rispetto; pensando noi che l'innocenza della prima età è una dote d'animi per anco migliori de' nostri, perché ancora intatti dalla malignità, cioè dalla peggiore delle imperfezioni. Viceversa ne' pensieri esteticamente religiosi, de' quali l'oggetto è sì augusto, l'entusiasmo della venerazione non si trasmuta forse talvolta in un entusiasmo soave? Vie più facilmente si combinano fra loro le altre due modificazioni più tenui. Ripugnerebbe alla legge delle associazioni psicologiche se l'approvazione andasse disgiunta da ogni senso di compiacenza. Ripugnerebbe all'indole contemplativa del sentimento del bello, se chi si compiace in un oggetto non lo approvasse benché possa certamente non giungere fino ad ammirarlo. L'indole contemplativa del sentimento del bello rende anzi necessario l'intervento almeno dell'approvazione anche quando l'emozione dell'animo nostro non è limitata alla compiacenza semplice, ma cresce fino a quel punto d'efficacia distinto da noi col vocabolo *affezione*. E il carattere esenziale ad ogni simpatia, per conseguenza anche alla simpatia estetica, non concede che il piacere propriamente ammirativo sussista senza una compiacenza del-

l'animo, benché soventi volte essa non arrivi ad essere propriamente affettuosa.

Così nelle percezioni del bello si conserva un'armonia di natura morale che è importantissima d'altronde all'esercizio ed al fine della virtù, cioè il simultaneo intervento sì d'un istinto direttamente perfezionatore degli individui, come dell'istinto direttamente ordinato ai vantaggi sociali. Crediamo che alla definizione del sentimento del bello ridotto, nel precedente capitolo, ad una formola unica, non sarà stato inopportuno di soggiungere queste osservazioni intorno ad alcune fra le principali modificazioni di esso (1): quando si analizzano fenomeni psicologici importa sempre dimostrare come essi si leghino coi motivi interiori della moralità.

(1) Se gli uomini traviano in giudizî sul bello riprovato dalla ragione, anche i principî della stimabilità e dell'amore vanno soggetti a corruttele e ad errori. Pessimi fra tutti gli altri pervertimenti de' detti due principî sono quelli che ci distolgono dalle vie della giustizia, e pessimi vizî del gusto sotto ad un certo aspetto, sono i piaceri estetici provati da molti per le immoralità.

Quantunque il desiderio della stimabilità sia un mezzo efficacissimo di virtù — forse il principio del nostro consenso alla legge del dovere morale — esso può degenerare fino a trasmutarsi in uno stimolo ad iniquità e delitti. In luogo di aspirare ad una estimazione di noi stessi acconsentita dal severo scrutinio della ragione, si trascorre a riputarsi meritevoli di stima, quando azioni altrettanto perniciose quanto imponenti ci abbiano procacciato una gloria fallace, o quando si consegua il rispetto servilmente tributato dalla moltitudine all'autorità potente ed alle ricchezze. Similmente, il bisogno d'amare, che pur rallegra la nostra esistenza colla concordia degli animi e delle intenzioni e col reciproco commercio di azioni disinteressate, bene spesso ci seduce ad affetti riprovevoli e ad ingiuste predilezioni.

PARTE TERZA

Del sublime

Capitolo I

Che la sublimità estetica è una sorte di bello [1]:
confronto di essa con altri fenomeni estetici.

§ 1. *Diversi significati della parola « sublime ».* Il vocabolo *sublime* non è come il vocabolo *bellezza,* esclusivamente appropriato all'estetica. Assunse esso varî sensi speciali rispettivamente subordinati a diverse nozioni generiche, secondo i rapporti sotto ai quali venne suggerito al linguaggio in diverse epoche della coltura sociale o in diverse circostanze di riflessione studiosa. Né tali accezioni ulteriori si potrebbero lasciare totalmente inosservate. Oltre alla sublimità estetica, avvi sublimità meramente fisica; sublimità appropriata a caratterizzare certe parti della matematica e della metafisica; ed altre maniere di sublimità.

Sublimità estetica

Quando lodiamo oggetti materiali o fenomeni morali o trovati intellettuali e fantastici perché ne risentiamo un piacere intenso e severo, il quale sembra soverchiare, e tuttavia esalta invece il nostro spirito ad un insolito grado d'entusiasmo, noi li chiamiamo *sublimi.*

---

[1] Per quelli che riguardano la sublimità siccome essenzialmente diversa dalla bellezza l'estetica comprende anche la teoria del sublime piacente nella natura e nelle arti. Non cadremo adunque in un'assurda tautologia discutendo, se la sublimità estetica sia una specie di bello.

Sublimità fisica

Originalmente, *sublime* veniva a dire *elevato fisicamente, alto*: significazione oggidì divenuta non troppo comune, almeno in Italia, e lasciata allo stile poetico. Da principio, adunque, *sublime* era un'idea appartenente al genere di quelle che potrebbero comprendersi sotto le nozioni astrattissime di *estensione* o di *situazione locale*.

Sublimità applicata a dinotare certe parti della matematica e della metafisica

La primitiva nozione di *altezza fisica* fu quella che anche ne' tempi vicini a noi, primeggiò occasionalmente nell'additare ai dotti le denominazioni di *matematica sublime* e di *metafisica sublime*; usata ad indicare la parte, in quelle scienze, più lontana dalle proposizioni elementari. I dotti ubbidirono a quel senso d'analogia, che ci fa ravvisare il corso d'una scienza come un viaggio, o ancor meglio come la salita da siti piani a siti eminenti: a quell'analogia in somma avvertita da ognuno dicendo, *una scala di raziocinî, un progresso d'argomenti*, e cento altre consimili allegorie famigliari allo stile didascalico. So bene, che ad applicare l'epiteto di *sublime* alla matematica contribuì l'idea d'*infinito*, essendo quell'epiteto appropriato al calcolo differenziale ed integrale. Vero è del pari, che col nome di *metafisica sublime* talvolta si allude alle considerazioni filosofiche sull'Ente Supremo o sulla teologia naturale, talché la sublimità estetica, tanto legata ai concetti dell'infinito e delle cose religiose può sovente frammischiare le sue emozioni entusiastiche ai pensieri di chi pronuncia codeste due frasi. Ciò nondimeno è evidente, come quelle due frasi riferiscansi ad un aspetto della sublimità, esenzialmente diverso da quello a cui si volge l'estetica.

Altre maniere di sublimità

Meno agevole si è il distinguere dall'estetica quella sublimità che l'animo nostro riconosce nelle cose morali, nelle cose religiose e nelle doti mentali, considerate moralmente, religiosamente e speculativamente: vale a dire, riguardando al pregio che hanno

come giuste e virtuose, come sopranaturali e venerande, come utili alla scoperta del vero, e non già come atte a procacciare piaceri fantastici. Durante siffatte considerazioni, è quasi impossibile che non sorga a frammischiarsi ad esse anche un piacere dal quale siamo tratti a confondere colla prima queste altre maniere di sublimità. Tuttavolta, suppongasi che noi non provassimo mai alcun tale diletto pensando all'eroico coraggio di Orazio Coclite o di Leonida: cesseremmo forse per questo di riconoscere sublimità morale nell'eroismo di que' due personaggi o in qualsivoglia altra virtù eccedente di molto i termini dell'ordinaria probità?

Moralmente sublime, benché esageratamente severo, è pure il principio di Kant, prescrivente che l'uomo operi e pensi rettamente per sola ubbidienza alla legge assolutamente impostagli dalla sua libera ragione; non solamente escludendo qualunque intenzione di procurarsi vantaggi esteriori, ma elevandosi al di sopra delle soddisfazioni procacciate dai più gentili affetti del cuore. E viceversa v'è pregio di sublimità eziandio nel dogma opposto dal Sig.r Bouterwek ai kantisti: che la tendenza morale debba rivolgersi a tutto ciò che è bene, vale a dire a tutto ciò che risponde alle nostre idee di giustizia e bontà, che ci inalza a gustare piaceri superiori a quelli d'una sensualità commune alle bestie, che migliora l'umana natura e le dona una felicità sconosciuta all'istinto più terrestre. La sublimità religiosa è una nozione indicante la soprannaturale eccellenza delle divine cose, la nobiltà interna dell'uomo che vi è affezionato. La sublimità dell'ingegno significa ogni grado straordinario di vigore mentale; quantunque siamo soliti attribuirla più alle arti dell'immaginazione che non a quelle del pensiero riflessivo, come fu egregiamente osservato dal Sig.r Stewart [2].

Quand'anche, ripetiamolo formalmente, a queste nozioni e cose non andasse mai unito alcun piacere d'indole estetica, esse meriterebbero tuttavia, per un altro riguardo, l'appellazione di *sublimi*.

---

[2] A chi desiderasse un'analisi particolareggiata di molti fra i varî sensi a cui si piega il vocabolo *sublime*, è da commendarsi il saggio che ne scrisse il Sig.r D. Stewart [*Phil. Ess.*, II, *On the sublime*, pp. 339-421].

§ 2. *La sublimità estetica è una specie di bello.* Un oragano; una battaglia; un incendio; le ruine di vetusti edificî che rammemorino le glorie d'un popolo spento, le desolazioni di antichissime guerre, i cangiamenti sopravvenuti nelle religioni; finalmente la fortezza d'un uomo invitto da' più intensi dolori e imperturbato in mezzo a' più gravi pericoli; i pensieri entusiastici intorno alle cose infinite ed esterne; qualsivoglia oggetto esteticamente sublime ci reca un piacere contemplativo. È un piacere di spettacolo e non di possesso, è legato ad una percezione rappresentativa di qualche cosa; in una parola, è un piacere di cui possono affermarsi tutte le particolarità enumerate nella seconda parte, ove abbiamo chiarito in che consista precisamente lo stato di contemplazione aggradevole.

Se è così: al sentimento della sublimità — tralasceremo quind'innanzi l'epiteto *estetica*, giacché non ci occorrerà più di parlare se non di questa — è inerente il carattere universale, il solo carattere costante nel sentimento del bello. E la coincidenza in un punto sì fondamentale, autorizza al certo a collocare il sublime fra le specie del bello; a meno non si allegassero in contrario ben forti e ben chiare ragioni: cosa che noi osiamo stimare impossibile.

Siffatte ragioni non potrebbero ricavarsi se non dal sentimento stesso del sublime o dalle qualità che lo eccitano. Converrebbe dimostrare, che questo sentimento, benché contemplativo, sia d'altronde tanto diverso da tutti gli altri sentimenti del bello, che non possa classificarsi con essi; oppure che le qualità costituenti la sublimità degli oggetti abbiano un carattere sì esenzialmente difforme da' caratteri proprî ad ogni cosa avente bellezza, che sia d'uopo formarne un genere a parte. Orbene: i fatti si oppongono sì all'una che all'altra di codeste due ipotesi: ne soggiungiamo la prova.

§ 3. *Parallelo del sentimento del sublime e delle qualità che lo cagionano, con altre sorte di bellezze e colle emozioni che ne vengono.*

Fra le idee messe innanzi dai retori o dai pensatori, all'intento di caratterizzare fondamentalmente gli effetti psicologici della

sublimità, merita il primo luogo un'osservazione abbozzata già da Longino, e compiuta dall'esattezza filosofica delle moderne teorie. Ragionando delle virtù e de' difetti de' componimenti letterarî Longino asserì: «Tout ce qui est véritablement sublime a cela de propre, quand'on l'écoute, qu'il élève l'âme, et lui fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même, la remplissant de joie, et de je ne sais quel noble orgueil comme si c'etoit elle qui eût produit les choses qui elle vient simplement d'entendre» ([3]). Dal quale cenno fu agevole progredire ad una formola applicabile a tutti i casi, non soltanto alle opere d'arte. Fu quindi definito: che all'aspetto delle cose sublimi l'animo è scosso da un entusiasmo aggradevole e serio, che il vigore della sensibilità, dell'intelligenza, della volontà, ci sembra ampliato ed avvalorato, che ci par di sentire svilupparsi in noi una potenza di vita interiore fino a quel momento sopita. Se vi fosse un carattere esclusivamente assegnabile al sentimento del sublime, esso dovrebbe rinvenirsi ne' termini di questa definizione, essendo questa la sola che indichi accidenti esenziali e costantemente indispensabili. Le altre, o si perdono in ipotesi sistematiche, o raccolgono soltanto alcuni fenomeni psicologici frequenti bensì, non però necessarî ed inseparabilmente uniti al detto sentimento. Ciò ammesso; riflettasi che fra il languore della più effeminata passione o fra l'indifferenza dell'inazione, e codesto raddoppiamento della vita interiore, si danno infinite gradazioni d'aserzione mentale di mano in mano crescenti. Che altro è mai il piacere cagionato da qualsivoglia bellezza più o meno maestosa? Quale altro è l'effetto dell'estetica contemplazione di qualsivoglia nobile idea? Dal sentimento adunque della nobiltà, e dicasi il medesimo della gravità, severità, grandiosità, a quello del sublime, non vediamo finora che ci corra altro divario, fuorché quello nascente dalla rispettiva quantità, o per dir meglio intensità dell'effetto.

Talora l'orgasmo del sublime segue alla percezione d'oggetti terribili. È contiguo alla costernazione fantastica: è alternato con un senso di timore penoso. Volgarmente se ne citano in prova

---

([3]) Trad. de Boileau [*Oeuvres*, III, pp. 48-9].

lo scoppio de' tuoni, gli oragani, le battaglie, le tenebre d'un'ignota solitudine; per alcuni rispetti l'eternità e l'infinito. Non di rado il piacere del sublime è per lo contrario un'esaltazione serena, quale la provano certi animi gentili contemplando l'azzurro immenso del cielo stellato.

Alcune volte gli oggetti che sublimano la fantasia nostra sono grandissimi e semplicissimi, come le piramidi egizie, di cui l'effetto imponente è inesprimibile, a detta de' viaggiatori, per qualsivoglia eloquenza di definizione. Altre volte gli oggetti sono grandiosi oltremodo, magnifici e splendidi, come l'interno della Basilica Vaticana al luogo ove s'incrociano le navi laterali sotto alla cupola. Altre volte si hanno oggetti più tetri, ma più venerandi, come le cattedrali gotiche, sì adatte per la loro vetustà, per la scarsa luce che vi penetra, pel genio della loro costruzione, ad ispirare un raccoglimento religioso, grave allo stesso tempo e fantastico. Per tutti questi casi particolari si osservi, che le cose sublimi non producono sempre un effetto proporzionato alle qualità reali onde sono composte. È d'uopo che lo spirito vi sia preparato, che l'attenzione non venga distolta da altre idee. Altrimenti le terribili meteore, il furore d'una mischia, i vasti tempî, così pure le fragorose cataratte o gli abissi fra i dirupi delle montagne, si riducono a produrci quelle emozioni che avremmo da altre bellezze, per avventura definibili con altri nomi. D'altronde la magnificenza sublime d'un tempio vastissimo, in che differisce dalla magnificenza d'una sala sontuosa? Nel più e nel meno. Se è sublime la terribilità del leone ruggente ne' deserti, il mastino che digrigna i denti in atto d'avventarsi può essere terribile in un grado e in un modo da eccitare anch'esso un sentimento del bello. L'Ariosto ne derivò la materia d'una similitudine vantata fra le migliori dell'*Orlando furioso*. Ond'è la gradazione dalle emozioni cagionate dall'aspetto delle piramidi egizie, alle impressioni assai meno eminentemente aggradevoli provate mirando le alte torri rettangole e senza ornati, le quali, rimaste intatte dal Medio Evo, interrompono la monotonia degli edificî moderni in alcune città? Si è quasi tentati di spiegarlo matematicamente calcolando il rapporto delle dimensioni. Tutte in somma

le qualità sublimi, diminuite negli oggetti o rese meno potenti da accidentali disposizioni dell'animo nostro, fanno sorgere altre maniere di sentimento estetico non diverse di natura, ma soltanto di grado.

Siamo adunque ben lungi dall'avere motivi che giustifichino la separazione della sublimità dalla bellezza. Quando si paragona la venustà delle danzatrici dipinte in Ercolano colla severità esteticamente piacente nell'*Abimelecco* del Buonarrotti, i malinconici delirî d'Ofelia nell'*Hamlet* coll'amenità spiritosa delle più gaie scene di Moliere, il confronto si porta su accidenti speciali estremamente difformi anzi opposti; eppure non si lascia perciò di subordinarli del pari al genere commune, la bellezza. Quando si paragonano fra loro la bellezza maestosa, la grave, la nobile, si discerne in ciascuna differenze secondarie di qualità, per dir così individualmente caratteristiche, benché affini l'una all'altra. All'incontro, il sublime è soltanto una maniera di pregio estetico a cui partecipano molte altre bellezze sempre che s'innalzino ad uno straordinario grado d'efficacia.

Capitolo II

Esame di alcune teorie intorno al sublime

§ 1. *Idee di Longino e di varî moderni.* Dai dispareri stessi e dalle incertezze de' trattatisti in questo ramo d'estetica emergono indirettamente ulteriori argomenti a favore della nostra opinione.

Longino usando di quel vigore di sintesi con cui gli antichi studiavano le prime ovvie apparenze della natura, trovò un carattere universale, benché non esclusivo, della sublimità letteraria. Seguendo con pari franchezza i più concreti risultati dell'esperienza egli aveva stabilito: «Il ne suffit pas d'un endroit ou deux dans un ouvrage pour vous faire remarquer la finesse de l'invention, la beauté de l'oeconomie, et de la disposition; c'est avec peine, que cette justesse se fait remarquer par toute la suite même du discours. Mais quand le sublime vient à éclater

où il faut, il renverse tout comme un foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'orateur ramassées ensemble» ([1]). Ma Longino non era atto alla diligenza del procedere analitico. Come mai avrebbe egli padroneggiata l'analisi, se vi sono poco destri, generalmente parlando, i migliori filosofi dell'antichità? Quel retore pertanto non seppe tener conto delle gradazioni. Dimentico quindi delle sue prime asserzioni pompose, egli venne estendendo la lode della sublimità a parecchî meriti letterarî che comunque analoghi ad essa, sono pure di minore momento. E trascorse tant'oltre, che parve aver talvolta confuso il sublime colla perfezione del comporre.

Varî scrittori notarono gli errori del retore greco, non però ne rimasero sempre esenti essi medesimi. In più d'una occasione vi ricaddero in parte. Ed allora soltanto riuscirono a starne rigorosamente lontani, quando si contentarono di descrivere gli oggetti e le emozioni sublimi, mediante espressioni entusiastiche o superlative: vale a dire, quando indicarono cose communi ad altri fenomeni del bello, bensì portate al più alto punto di sviluppo e di forza.

§ 2. *Idee di altri trattatisti moderni.* Molti scrittori, non trovando un confine certo ove fermarsi, si appigliarono al partito di comprendere — di deliberato proposito e seguendo scientemente una serie di rapporti analitici — nella nozione di sublimità tutti i pregi confinanti con essa.

Chi si attenesse a qualsivoglia de' loro sistemi si troverebbe costretto a falsare la migliore e la più generalmente acconsentita accezione d'un vocabolo racchiudente una splendida idea. Gli converrebbe scemarla a fine di poterlo accomunare alle bellezze grandiose, energiche, gravi, o d'altra denominazione consimile. Il sublime è in estetica, ciò che l'eroismo è in morale. Né alcuno negherà che sia pregio di lingua l'avere due voci appropriate ad indicare, l'una le più insolite virtù dell'umana volontà, l'altra le più sorprendenti aserzioni dell'ingegno estetico e le più impo-

---

([1]) Traduzione di Boileau [*Oeuvres*, III, pp. 25-6].

nenti apparenze delle cose create. Non si può, è vero, stabilire la linea ove la grandiosità, la terribilità, l'energia ecc. cominciano ad esser sublimi. Ma l'indeterminato è qui nella natura stessa delle cose. Soggiacciono a calcolo le proporzioni de' numeri, delle estensioni e de' pesi, non già quelle nascenti dall'intensità delle sensazioni. Se il linguaggio deve essere una raccolta di segni acconci a communicare altrui i nostri concetti quali appunto esistono in noi; ai concetti per loro essenza indeterminabili sarà d'uopo d'un termine egualmente vago. Per tal modo la parola dipingerà, sebbene sembri paradosso, fedelmente il pensiero; perché lo dipingerà quale si forma entro la mente. Così l'arte de' pittori è fedele quando rappresenta lontani prospetti fondendo le tinte de' campi col colore dell'aria interposta e sfumando i contorni delle figure sulla tela. Così, l'uomo appassionato esterna fedelmente i suoi patimenti e le sue gioie, non circoscrivendole all'intelletto altrui, ma abbandonandosi all'eloquenza del cuore della quale è proprio il far indovinare ciò che non si espone, anzi talvolta cose diverse da quelle che si pronunciano.

§ 3. *Sistema di Burke.* Fra gli scrittori cui piacque di estendere la nozione della sublimità a tutti i pregi che le sono affini, più d'uno vi fu indotto dall'erroneo supposto che fosse d'uopo segregarla dalla bellezza: e fra questi meritano particolare menzione il Burke ed il Kant.

La notissima opinione di Burke: consistere il sublime in una modificazione del terribile, è il risultato d'una vasta teoria, colla quale l'ingegnoso autore tentò di ridurre ad un centro comune moltissime osservazioni di vario genere.

Molti esempî, dic'egli, mostrano, che ogni qualvolta, per un mezzo qualunque, si ecciti nella macchina del corpo umano una modificazione simile a quella che vi produrrebbe una data passione, l'alterazione corporea da per se stessa induce nell'animo emozioni analoghe a quelle che sono appropriate a quella data passione. Ora il terrore produce una tensione o contrazione violenta nelle fibre. Tutto ciò adunque, che cagioni una tale tensione o contrazione produrrà una passione psicologica somigliante al

terrore, quantunque non intervenga la menoma idea di pericolo. Se inoltre non può negarsi, che qualsiasi oggetto terribile sia atto a generare il sentimento del sublime, sarà vero altresì che molte altre cose, da cui non paventiamo alcun male sortiscano un consimile effetto qualora agiscano anch'esse con forza sull'organismo. E siccome allora avremo nell'animo una passione affine al terrore propriamente detto, una modificazione di terrore: per conseguenza il sentimento del sublime verrà acconciamente definito una modificazione del terrore. Coll'intenzione di applicare ai fatti queste premesse, il Burke viene osservando moltissime qualità ed oggetti. Vastità di dimensioni; ruvidezza di superficie; sovente le linee rette, o interrotte subitamente da deviazioni risentite; potenza morale e fisica; le tenebre o viceversa una luce vivissima; l'infinito; un profondo silenzio o viceversa il fragore; certi odori spiacenti ed acuti — in proposito de' quali egli allega il passo di Virgilio descrivente la foce d'Averno, *saevam exalat opaca mephitim* [a] — sono per lui altrettanti elementi del sublime; perché in tutti egli credette d'avere scoperto il fenomeno di scosse forti, comunicate all'organismo, il fenomeno in somma di una tensione o contrazione, organica. Ma, come mai passioni di terrore e modificazioni del terrore, possono recarci quella soddisfazione che tutti sanno andare unita al senso del sublime? Nell'economia della macchina umana, ripiglia l'autore, la fatica fu ordinata a preservativo de' mali, in cui si cadrebbe giacendo languidamente nell'inazione; senza di essa non potremmo passare comportevolmente la vita. La fatica è un sormontare difficoltà, è un esercizio della potenza di contrarre e tendere i muscoli. Però essa somiglia al dolore che anch'esso proviene da contrazione e tensioni. Né gli esercizî faticosi sono soltanto necessarî agli organi delle funzioni più grossolane, locomozione per esempio e secrezione: lo sono altresì agli organi più delicati. È probabile che persino l'intelletto metta in azione alcuni sottilissimi strumenti corporei. E certi accidenti del terrore e certe modificazioni del terrore, faticose perché violente, sono necessarie alle parti più

---

[a] [*Aen.*, VII, 84].

fine e più tenui dell'organizzazione umana. Qualunque volta pertanto, si argomenta dal Burke, il terrore o il dolore — che anch'esso rientra, per ciò che fu detto di sopra, nelle modificazioni del terrore — vengano così temperati da non risultare attualmente nocivi; qualunque volta il dolore non sia eccedente ed il terrore non ci faccia apprendere una minaccia contro alla nostra conservazione: codeste emozioni, giovando alla sanità fisiologica, hanno l'idoneità di cagionare diletto. Ne' gradi più efficaci nasce un dilettevole sbalordimento; ne' gradi più miti sorgono gli affetti severi di venerazione, di riverenza, di rispetto. Dissi *cagionare diletto*, e non *cagionare piacere*; perché nel frasario dell'autore sono cose diverse. Egli chiama esclusivamente *piaceri* quelle sensazioni, la di cui cagione è positivamente aggradevole; quelle altre sensazioni aggradevoli, ch'ei riguarda come fondate su qualche modalità del dolore — o sulla cessazione del dolore, hanno nel suo sistema la distintiva denominazione di *diletti* (*delights*).

Le soddisfazioni nascenti dalla bellezza, contrappone l'autore, quelle si debbono chiamare *piaceri*: non già il terrore, ma l'amore vi costituisce l'emozione fondamentale. Quando la bellezza dell'oggetto sentito, non che la suscettibilità del soggetto senziente, sono al massimo grado, da quali apparenze fisiologiche è accompagnato l'amore? Ricopiamo le frasi del testo: « Il capo si china alcun poco dall'uno de' lati; le palpebre sono meno aperte dell'usato; le labbra non restano chiuse e strette a contatto; il respiro si alterna con molle lentezza, interrotto a quando a quando da un sospiro lieve; l'atteggiamento generale del corpo non esprime né sforzi, né impeto; le braccia cadono oziose; si ha un senso interno di sfacimento e languore ». Indicazioni sì chiare, concede il Burke, non si hanno al certo ne' piaceri più tenui dell'amore e della bellezza. Con tutto ciò, afferma egli, esaminando anche le gradazioni minori, risulterà innegabilmente che l'azione del bello è rilassante, che il tono della macchina nostra ne viene, per dir così, abbassato. Se vi sono, soggiunge infine, alcuni esempî di piacere, o di sentimento del bello, ne' quali non scorgasi affatto alcun segno di tale diminuzione d'orgasmo, non è però da riget-

tarsi la nostra conclusione generica giustificata dal concorso di molte sperienze sicure. A commentare poi, la sua conclusione generica, l'autore enumera le qualità da lui attribuite alla bellezza: ondeggiamenti soavi di forme, morbidezza, luce moderata e molte altre.

Il sentimento adunque del sublime, riepiloga l'autore nostro, nasce da tensione e contrazione nelle fibre; quello della bellezza è accompagnato da rilassamento. Nel primo si ha un diletto; nel secondo un piacere. In quello, il terrore, cioè un'emozione destinata alla conservazione dell'individuo, è l'affetto fondamentale; in questo lo è l'amore, cioè un'affezione sociale. Gli oggetti sublimi ed i belli, sono cose di natura diversa, dacché i loro effetti si trovano per ogni lato diversi. Si potrà biasimare, confessa egli, il mio nuovo frasario; ma di ciò non mi curo, se avrò chiarito che le qualità rispettivamente classificate da me sotto i due termini *bello* e *sublime* presentano caratteri naturali esenzialmente diversi [2].

In questa teoria, ne pare che possano notarsi i seguenti errori fondamentali.

1. Le massime fisiologiche intorno alla tensione o contrazione ed intorno al rilassamente delle fibre non vennero esposte dall'autore con bastante esattezza; e furono poi generalizzate in tutto il suo libro, con soverchio ardimento d'induzioni ipotetiche.

2. La dottrina, che la fatica necessaria alla sanità sia sempre una modificazione del dolore è un sofisma nato dall'abuso di questo principio per se stesso verissimo: siccome certe passioni dell'animo generano certe alterazioni organiche, così viceversa le alterazioni della macchina eccitano dal canto loro le medesime o somiglianti passioni. L'autore avendo posto mente al fenomeno ovvio, che la fatica volgarmente detta è contrazione o tensione muscolare, e che essa ne' suoi maggiori conati non è uno stato aggradevole, s'indusse a supporre che ogni aserzione di forza vada congiunta a sforzo connesso col dolore. Non amò riflettere,

---

[2] *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [cfr. pp. 3 ss., 10-19].

che gli esercizî muscolari, ove siano moderati, ben lungi dal cagionare un sentimento penoso, ci procurano sovente un sentimento d'ilarità e di ben essere. La quale avvertenza basta a distrugger il principio, da cui il Burke desunse la prova: che le emozioni del bello constino di piaceri originalmente positivi, e che per lo contrario le emozioni del sublime abbiano la loro base nel dolore, e siano perciò distinguibili dalle altre colla nuova denominazione *diletti*.

3. Continuando a fondarsi senza cautela sulla corrispondenza reciproca delle passioni dell'animo e delle alterazioni fisiologiche, il teorista sistematico provenne a chiamare *modificazioni del terrore* tutte le emozioni del sublime; per la supposta circostanza commune dell'essere unite a tensioni o contrazioni corporee. Ma il terrore — sottintendasi pur anche ogni specie di timore, ogni patetica apprensione di pericolo — è un affetto esenzialmente diverso dalla venerazione, dal rispetto, dalla maraviglia, dal raccoglimento entusiastico. Dire che quest'ultimi sono modificazioni del primo, si è un parlare ambiguo, anzi falso. Del resto, il sentimento del sublime è tanto lungi dall'essere sempre una maniera di terrore, che anzi non lo è giammai; neppure allorquando la sublimità trovasi unita realmente al terribile. Anche allora le emozioni rimangono distinte. Esse non possono coesistere al medesimo istante nell'animo nostro. Per essere affetti da quell'entusiasmo, che nominasi *senso del sublime*, è d'uopo simpatizzare coll'oggetto contemplato da noi. Ora, la simpatia è impossibile nel punto identico di tempo, in cui siamo compresi dal timore. Chi paventa odia l'oggetto della sua spiacente passione; ne rifugge. Però, né il pusillanime, che impallidisce ad ogni vento spirante sull'acque ov'ei naviga, né l'avaro padrone d'un podere, a cui ogni nembo sembra foriero di grandini, non intendono le sensazioni cercate dallo Schiller quando — giovanetto ancora, ed impaziente di sperimentare ogni fenomeno della vita — ei vogava sulla corrente del Reno nell'ora che i tuoni, le folgori ed il vento gli creavano all'intorno lo spettacolo delle procelle. Il vigliacco, che si appiatta in un fossato durante la mischia, non è commosso esteticamente dalla vista del furore guerriero, come non

sente quella gioia coraggiosa per cui Attila esclamava: *certaminis gaudia*. Ciò che è terribile, ha potenza. Chi non ne resta atterrito, ammira con simpatia quella potenza, ed è conscio d'un'altra potenza sua propria. Tale ammirazione, tale simpatia, tale consapevolezza, si verificano eziandio quando il terrore a vicenda si riproduce e svanisce, cedendo il luogo ai fenomeni interni pe' quali la sublimità si rileva.

4. La dottrina del Burke segnò un'epoca, come la segnano per l'ordinario tutti i sistemi inventati da grandi valentuomini, all'ingegno de' quali è dato di compensare con molti dettaglî pregevoli l'erroneità dell'insieme. Si è perciò che noi l'abbiamo esaminata con qualche accuratezza. Altrimenti era agevole passarsela assai brevemente. Non ne incombeva se non d'avvertire che il Burke venne ad escludere dalla sfera della bellezza moltissime cose, innegabilmente, in essa comprese. Per lui, a cagion d'esempio, sarebbe sublime ma non bella l'energia austera de' pensieri di Giovenale ove contrappone la modestia delle romane matrone d'antichi tempi colle dissolutezze del suo secolo: « Già un tempo mantennero pudiche le madri romane la povertà, e la fatica, e i sonni brevi, e le mani incallite dal lanificio, ed Annibale vicino a Roma, e i mariti armati alle vedette della porta Collina » ([a]). Similmente, non vorrebbesi chiamar *bella* la patetica riflessione del Sig.r Quintana, quando descritti i beni morali dell'età giovanile, le illimitate speranze, la prontezza ad amare ed a credere, la serena fidanza nelle cose e negli uomini, esclama mestamente: « Che mi offri oggimai in cambio o tenebroso avvenire? Il tristo freno della prudenza » ([b]).

§ 4. *Opinioni di Kant.* Ci limiteremo al libretto intitolato *Osservazioni intorno al sentimento del sublime e del bello*, perchè ivi Kant professò di non inoltrarsi a ricerche riserbate alla metafisica più elevata e recondita: cioè d'attenersi appunto a quell'ordine di studî nel quale noi pure ci siamo prefissi di rimanere.

([a]) [*Sat.*, VI, vv. 286 ss.].
([b]) [*Despedida de la Juventud*, vv. 90-2].

« Comme l'homme » premette l'autore « ne se trouve heureux que lorsqu'il satisfait un penchant, il s'ensuit que le sentiment qui le rend susceptible de jouir d'un grand plaisir, sans exiger pour cela des talens distingués, n'est assurément point une bagatelle. Des personnes corpulentes, qui ne connoissent point d'auteur plus ingénieux que leur cuisinier, et dont les ouvrages choisis se trouvent renfermés dans leurs caves, jouiront par des propos obscènes, par des lourdes plaisanteries, d'un plaisir tout aussi vif, que pourra l'être celui dont se vantent tant des personnes doueés d'une plus noble sensibilité .... Il est un sentiment plus délicat, qu'on nomma ainsi, ou parce que nous pouvons en jouir plus long-tems sans qu'il nous épuise, et sans que nous en soyons rassasiés, ou parce qu'il suppose, pour ainsi dire, à notre âme des qualités qui la rendent susceptible de mouvemens vertueux, ou parce que enfin il annonce des talens, et un entendement supérieur, tandis que les autres peuvent se rencontrer même chez l'imbecille. C'est sur un des côtés de ce sentiment que je porterai mes observations; j'excepte cependent de ceci le penchant qui ne peut naître que des très-grandes lumières de l'esprit; et les attraits qu'un Keppler sentoit si bien, lorsqu'il disoit, comme Bayle nous l'apprende, *qu'il ne donneroit pas une de ses découvertes pour un royaume* .... Le sentiment plus délicat, que nous allons considérer, se divise en deux sortes, le sentiment du beau, et celui du sublime.

Tous deux », prosegue il nostro filosofo, « nous émeuvent agréablement, mais d'une manière bien différente .... Des chênes élevés, et les ombres solitaires d'un bois sacré sont sublimes, des lits de gazons fleuris, des modestes buissons, et des arbres bien taillés sont beaux. La nuit est sublime, le jour est beau ». La stessa antitesi ricorre frequentemente in tutto l'opuscolo: indicandovisi anche alcuni casi, in cui le due qualità s'avvicinano, suppone il Kant, senza toccarsi. « D'après mon opinion », nota egli in proposito de' caratteri nazionali, « les François et les Italiens sont, des peuples de l'Europe, ceux chez qui le sentiment du beau s'annonce le plus fortement; mais le Allemands, les Anglais, les Espagnols, sont ceux qui se font remarquer le plus par le sentiment du su-

blime .... Le beau même se divise toujours en deux sortes: il nous enchante et nous touche, ou bien il est riant et nous charme. Le premier sentiment se rapproche en quelque sorte du sublime; le naturel qui le posséde est réfléchi, et susceptible d'être vivement ému. Le sentiment de la seconde espèce est gai et réjoui. Il paroît que le prémier convient sur-tout aux Italiens, et le second aux Français» (3).

Pago di avere indicato generalmente, che il piacere cagionato da ciò, a cui egli attribuiva esclusivamente il nome di *bello*, differisce dal piacere prodotto dal sublime; e di avere segnate occasionalmente alcune modificazioni dell'uno e dell'altro, l'autore non si fece a determinare con una formola astratta, e comprensiva di tutti i casi, il carattere, secondo lui, esenzialmente differenziale de' due sentimenti. Io credo che la causa di questa ommissione sia stata l'aver egli stimato, che la formola generale dovesse desumersi dalle più astruse speculazioni metafisiche, da cui per allora voleva astenersi. Né a conoscere, se non altro, storicamente il principio astratto a cui Kant tacitamente alludeva, gioverebbe ricorrere alle teorie trascendentali d'estetica da lui esposte nella critica della facoltà del giudizio (4). Quand'egli scrisse le *Osservazioni*, era ancor ben lontano dall'avere concepito il suo nuovo sistema. Quelle uscirono in luce nel 1764: e soltanto quattro anni dopo fu pubblicato il saggio *De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principiis*, nel quale appena si cominciano a vedere i rudimenti del nuovo criticismo.

Ma sia pur qualsivoglia il teorema generale sottinteso da Kant, è innegabile ch'egli circoscrivendo la bellezza alle qualità generanti emozioni che abbiano dell'ameno e del lusinghiero; ed a quelle che *nous enchantent et nous touchent*, attribuì esclusivamente al sublime qualunque bellezza risentita e veemente. È evidente altresì che il contrapposto: *l'entendement est sublime, l'esprit est beau* manca affatto d'esattezza, giacché l'intelletto è sublime soltanto quand'esso si spiega nella sua massima forza.

---

(3) *Observations sur le sentiment du beau et du sublime; traduites de l'allemand par Hercule Peyer - Immhoff* [I, pp. 2-3, 3-4, 4-5; IV, 91-2].

(4) *Critik der Urtheilskraft* [Berlin und Libau, 1790].

PARTE QUARTA

Del bello assoluto

Capitolo I

Che debba intendersi per bello assoluto,
quando si afferma o si nega l'esistenza di esso
negli oggetti conosciuti da noi mediante l'esperienza

§ 1. *Se ne determina l'idea paragonandolo al bello assoluto di cui tenta ragionare la filosofia trascendente.* Limitarsi, come noi professiamo, a discorrere de' pregi estetici inerenti ai corpi, alle umane passioni; ai risultati dell'umano pensiero, alle creazioni artificiali e spontanee della fantasia, in una parola, agli oggetti materiali o immateriali che ci vengono manifestati dall'esperienza della vita; e tuttavia intraprendere una discussione sull'esistenza di un bello assoluto sembrerà una contradizione patente a molte persone iniziate in certi sistemi filosofici, massimamente in quelli della moderna Germania. Il bello assoluto, penseranno essi, sarebbe tale quand'anche non esistessero uomini al mondo. Ma l'esperienza non ci aiuta che a determinare le qualità delle cose esteticamente piacenti all'uomo, osservando direttamente l'effetto degli oggetti sull'animo nostro, oppure congetturandolo per analogia negli animi altrui. Né gli effetti che proviamo avrebbero luogo, se noi avessimo sortito fibre e menti diverse da quelle di cui siamo dotati. Però l'esperienza non giunge, né potrà giungere mai, a scoprire la bellezza, fuorché relativamente all'uomo; non potrà insegnarci mai altro se non che esiste un bello a noi relativo.

Assoluto, per lo contrario, è da dirsi quel bello primitivo ed esenziale a cui aspirano le ricerche della filosofia trascendente.

A questa obiezione non sarebbe malagevole aggiungerne altre, analizzando altri caratteri del bello assoluto secondo le nozioni che se ne formano gli studiosi della metafisica più sublime. Né sarebbe possibile trovarvi alcuna ragionevole risposta, se il bello assoluto di cui intendiamo trattare non fosse tutt'altro che quello a cui si riferiscono gli studî di tale metafisica arcana.

Per *bellezza assoluta* intendesi non rare volte una bellezza sentita universalmente dagli uomini, e vi si contrappone colla determinazione di *relativa* la bellezza di quelli oggetti che non è gustata da ognuno. Siccome il latte delle poppe materne è soave al palato di tutti i bambini, e viceversa certe bevande stimolanti ed amare, non dilettano che alcuni uomini avvezzi a sorbirle; così può darsi che, laddove alcuni oggetti, naturali o artefatti, non dilettano tutti gli occhî né tutte le intelligenze, di altri viceversa la contemplazione riesca aggradevole ad ogni persona. Altre volte, anzi il più sovente, si intende per *bello assoluto* quello che piace alle persone dotate di fibre ed intelletto squisito, o almeno ben disposto, qualora un sufficiente esercizio, un sufficiente corredo di studî, un sufficiente sussidio di educazione e di riflessioni, le abbia poste in grado di portare convenienti giudizî. Si è in questo senso che chiamansi *assolutamente belli* i versi di Virgilio, ed i trovati musicali di Mozart.

La prima delle accennate nozioni esperimentali è tutta storica; teoretica è la seconda. Quella riguarda una questione di fatto; se vi siano cioè oggetti esteticamente apprezzati da tutti gli uomini. Questa prepara le basi sulle quali stabilire un criterio del Buon Gusto, e somministra i principî coi quali si possa distinguerlo dal gusto rozzo degl'idioti e dal gusto corrotto. Ma ognun vede, che né l'una né l'altra ci costringe ad uscire da quella sfera di studî che ci siamo prefissi di non oltrepassare.

Di ciascuna di esse tratteremo adunque da un separato capitolo.

§ 2. *Digressione.* Avendo più d'una volta contrapposto le idee sperimentali alla trascendenti, ed in particolare l'estetica speri-

mentale a quella che appartiene alla filosofia più elevata e recondita; è d'uopo spiegare chiaramente che intendiamo per *esperienza*, giacché codesta parola viene usata con significazioni diverse nelle scuole de' filosofi.

Molti ideologi tengono per assioma: provenire tutte le nostre cognizioni unicamente dai sensi, per modo che sono tutte o direttamente impresse dalle sensazioni, o reminiscenze di sensazioni, o astrazioni e combinazioni di elementi in esse contenuti. La totalità delle nostre idee così generate e dedotte, proseguono essi, costituisce la somma de' risultati dell'esperienza: e l'esperienza — concludono — è la vera e sola maestra dell'uomo. Questo sistema sulla natura delle umane cognizioni è al certo erroneo, ed erronea è la definizione dell'esperienza da esso suggerita. Persino fra gli scrittori francesi eredi della gloria di Condillac, e a buon diritto ammiratori del sommo ingegno di quel capo scuola, la teoria che tutto provenga dai sensi incontrò a' nostri giorni più d'un'opposizione. È un'opinione che vacilla, che perde a poco a poco della sua autorità.

Altri studiosi d'ideologia, se non ideologi di professione — partendo dal sicuro ed innegabile principio, non darsi veruna cognizione innata, potranno ragionare così: tutte le cognizioni dell'uomo sono acquisite, tutte adunque sono frutti dell'esperienza. Che *acquisito* e *sperimetale* vengano riguardati per due termini pressoché sinonimi da molte persone non deve far meraviglia, ove si consideri, per quanti lati l'esclusiva importanza data all'esperienza da' pensatori moderni coincide colla confutazione, diretta o indiretta, delle fallaci ed ambigue teorie filosofiche sulle idee innate; massimamente del sistema attribuito a Cartesio: comunque, e a dir vero, Cartesio lo abbia espressamente rifiutato ne' suoi scritti. È adunque naturale che parecchî studiosi, lettori nella loro giovinezza di Condillac e di Locke, benché in progresso di tempo i primi vengano a negare che tutto emani dai sensi, ed i secondi a riconoscere che tutte le idee non provengano dai sensi esterni, e da quel senso interiore cui l'ideologo inglese diede il nome di *riflessione* — indicando con questo vocabolo l'immediata consapevolezza delle operazioni psicologiche, ricordarsi,

prestar attenzione, volere ecc. non che il piacere o dolore annessi talvolta ai nostri pensieri: benché ammettano quindi sì gli uni che gli altri, aver l'uomo nozioni non contenute originariamente ne' fenomeni della sensibilità, non indicate, né dedotte, né indirettamente desunte da quelli, bensì trovate per nativa virtù d'intelletto il quale eccitato dalle prime cognizioni sensibili progredisce da solo a scoperte ulteriori: benché in somma siensi scostati da' maestri della loro adolescenza; tuttavia persistono a credere, che anche tali scoperte ulteriori debbano tutte chiamarsi *sperimentali*. L'esperienza, supporranno essi, comprende l'applicazione e il prodotto di qualsivoglia facoltà mentale e l'istruzione procacciata da qualsivoglia oggetto operante sull'intelligenza dell'uomo. Anche dal sentimento di codesti studiosi noi differiamo pe' seguenti motivi.

I

A noi parve che non fosse da trasandarsi la distinzione, famosa in molte filosofie, fra le cognizioni sperimentali e quelle che non lo sono. Questa distinzione non apparirà arbitraria, quando si osservi che gli oggetti e le cognizioni della mente — accertate o problematiche ch'elle sieno — si distinguono naturalmente in due classi primarie. Gli oggetti percepiti dai sensi esteriori; le modificazioni dell'animo nostro avvertite mediante il senso interiore; le nozioni ed immagini di cose altre volte percepite esteriormente o avvertite interiormente, quali ci vengono riprodotte dalla memoria; le astrazioni, le classificazioni e le ricomposizioni sotto nuove forme di tutti codesti materiali somministrati dai sensi e dalla memoria; inoltre, le induzioni fatte per analogia da un fenomeno ad un altro fenomeno, le generalizzazioni di tali induzioni, la previdenza de' fenomeni periodicamente ricorrenti, cognizioni quest'ultime emananti da' varî principî che la scuola scozzese chiama d'*istinto*: ecco la somma d'oggetti ed idee attribuite da noi all'esperienza. Ma le percezioni de' sensi e la consapevolezza delle nostre modificazioni interiori, non ci svelano l'intima essenza delle cose e di noi stessi; ma osservando come un fenomeno si concateni ad un altro e nasca da un altro, noi pro-

grediamo per una serie d'effetti e di cagioni secondarie, né arriviamo mai alla prima cagione o alle prime cagioni da cui dipende fisicamente l'organismo del mondo; ma noi, dopo avere osservata una porzione degli enti onde la natura è composta, aspiriamo a sapere se vi è un ente al di sopra di essa, un creatore provvidente, un Dio; ma noi bramiamo di accertarci se colla morte del corpo cessi l'intera nostra esistenza o se allora cominci una nuova vita immortale. Ecco un'altra massa d'oggetti, o di ricerche aventi un carattere evidentemente diverso da quello che hanno le cose dianzi accennate. Però escludiamo dagli studî sperimentali i problemi sulle intime essenze e sulle prime cause fisiche delle cose, sugli enti soprannaturali, sulla prima causa, sull'immortalità dell'uomo; e li riguardiamo siccome argomenti d'un'altra maniera di lavori scientifici [1]. Scompartiti, con questa ragione, in due

---

[1] Fra le stesse cognizioni relative ad oggetti indicati dai sensi o ideati combinando colla mente ed alterando varie percezioni sensibili, alcune non cadono sotto il dominio dell'esperienza. Intendo parlare di quelle fra esse che contengono verità necessarie e non contingenti: secondo una delle applicazioni dell'idea *contingenza* famigliare ai filosofi. Mi spiegherò distintamente.

La cognizione sperimentale: *io esisto* è cognizione d'un fatto contingente; perché era possibile che io non nascessi giammai, almeno non se ne vede l'impossibilità. Similmente si discorra delle cognizioni dell'esistenza sensibile de' corpi o d'altri viventi: qualunque cosa siano poi i corpi in se stessi o gli animali, trascendentemente considerati. Que' sistemi ne' quali si è tentato di dimostrare, che quanto esiste sensibilmente nell'universo vi esiste sensibilmente per necessità, non bastarono mai a costringere l'assenso generale degli uomini.

Per lo contrario le proposizioni geometriche: *gli angoli interni d'un triangolo sono uguali a due retti, il quadrato dell'ipotenusa equivale alla somma de' quadrati de' cateti,* esprimono verità necessarie. Infatti se uno dicesse: forse in qualche tempo poterono essere diversi tali rapporti di quantità, o lo diverranno, chi sa? in qualche epoca avvenire; se uno dicesse, forse l'asserita uguaglianza dipende da un caso fortuito; o dipende da una volontà d'Iddio creatrice di tali rapporti ch'essa avrebbe potuto costituire altrimenti lasciando in tutto il resto intatti gli attributi matematici del triangolo e degli angoli retti, dell'ipotenusa e de' cateti: quel tale sarebbe un mentecatto combinatore d'idee assurde ed incapace di scorgerne l'assurdità. Orbene: la cognizione della necessità di tali rapporti geometrici, la cognizione della necessaria verità inerente alle proposizioni che gli affermano, non viene dall'esperienza. L'esperienza — fino ad un certo segno, in certi casi, e sotto ad un punto di vista di cui sarebbe qui intempestiva e prolissa la determinazione — ne ammaestra intorno a ciò che è o fu o sarà forse per essere; ma non mai intorno a ciò che deve essere, intorno a ciò che non può né poté, né potrà giammai essere in altro modo.

Dall'esperienza ci vengono bensì i concetti d'angolo retto, di triangolo, d'ipotenusa, di quadrato, di cateto. Noi li acquistiamo modificando, astraendo, ricomponendo le figure presentate dalla natura al tatto ed alla vista, nella stessa guisa come altre volte modificando,

classificazioni generiche tutti i soggetti delle investigazioni scientifiche, si hanno due corollarî relativi al metodo degli studî sperimentali.

Al filosofo che vuole contenersi entro la sfera dell'esperienza non incombe di portare oltre un certo punto la sua curiosità e le sue pretese alla scoperta del vero, negli studî ch'egli fa intorno agli oggetti naturali. La chimica, per esempio, analizza i corpi, le affinità degli uni cogli altri, gli usi economici e farmaceutici delle sostanze, chiama *semplici* quelle di cui finora fu impossibile all'arte la decomposizione. Ma non è suo ufficio decidere se l'estensione, la solidità, la divisibilità siano attributi reali o mere apparenze; se la sostanza materiale sia realmente una sola, identica in se stessa, diversificata soltanto per virtù di diverse disposizioni di parti elementari, oppure se gli elementi di lei differiscano esenzialmente l'uno dall'altro. Le osservazioni del Sig.r Davy non sarebbero meno utili e meno adeguate alla scienza di cui egli è maestro, quand'anche il mirabile chimico ignorasse che vi furono al mondo uno Spinoza, un Berkley, un Leibnizio ed un Kant. E parimenti l'estetica sperimentale subordina bensì l'uno all'altro i fenomeni del bello, li coordina in regolari teorie: ma paga di rinvenire la spiegazione degli effetti, da lei considerati, nelle facoltà psicologiche svelate dal sentimento di noi stessi e dagli accidenti della vita, non ambisce di risalire fino alle prime cagioni de' nostri piaceri e de' nostri dolori contemplativi.

Poiché il filosofo meramente sperimentale non s'innalza alle sublimi nozioni dell'esistenza di un Dio, o dell'immortale spiritualità dell'anima umana; a lui non incombe di dimostrare quali

---

astraendo e ricomponendo in idea le qualità del cavallo e del volatile, ne formiamo i concetti chimerici d'Ippogriffo e di Pegaso. Tale è senza dubbio la genesi de' concetti delle figure geometriche; sebbene alcuni metafisici lo neghino, e Kant specialmente nella sua estetica trascendentale, d'altronde ammirabile per varie sublimi teorie relative alle nozioni della matematica. Ma altro è somministrare i materiali, dar origine ai concetti di figure perfettamente geometriche, delle quali l'esistenza è sì lungi dall'essere necessaria, che anzi è meramente ipotetica; altro è rilevare la necessità de' rapporti fra esse, una volta che l'intelletto le abbia pensate.

Del resto, siccome i motivi per cui giova separare le scienze sperimentali dalle trascendenti non sono fondati sulla distinzione fra le cognizioni di verità necessarie e le cognizioni di fatti contingenti, ci siamo astenuti dall'indicarla nel testo.

relazioni possano sussistere fra gli oggetti naturali e le cose soprannaturali. Una pari riservatezza di metodo trasportandosi anche nell'estetica, la parte sperimentale di essa non parla — né affermandolo né negandolo — del bello supremo, primitivo, archetipo, esistente nella divinità o in qualsivoglia altro modo. Non le sono per altro vietate le considerazioni sulla bellezza sentita da noi in pensando ad oggetti trascendenti. Anche codesti pensieri sono fenomeni e fatti famigliari della vita. L'estetico sperimentale deve ragionare del sentimento di sublimità, onde siamo compresi attendendo ai concetti dell'onnipotenza, dell'infinito, dell'eternità. Per affermare che noi li formiamo, altro non ci vuole che l'immediata consapevolezza; per determinare, che essi agiscono sull'animo nostro con una sorprendente forza di bello, basta avvertire allo stato di contemplazione eminentemente aggradevole, di cui parimenti abbiamo consapevolezza immediata. Si è intorno all'esistenza reale di tali oggetti pensati ed immaginati da noi, che la filosofia esperimentale non deve decidere; si è sulle cause finali della simpatia e della maraviglia provate da noi all'idea di tali oggetti misteriosi che la filosofia esperimentale deve riconoscersi inetta a portare giudizio. Ma la cognizione della presenza di quelle idee nella mente e dell'effetto ch'esse cagionano, è tanto lungi dall'appartenere alla sfera delle speculazioni trascendenti, quanto lo è l'analisi delle nostre percezioni fisiche, delle nostre fantasie, delle nostre più volgari opinioni, delle nostre passioni.

II

Nello stato attuale delle dottrine filosofiche, la separazione delle cose sperimentali dalle trascendenti giova ad un importantissimo intento, a cui per avventura non avrebbe potuto anticamente servire. Presentemente essa contribuisce ad accreditare sempre più gli utilissimi canoni logici: che le teorie relative ai fenomeni fisici o morali della natura possono essere giuste e rilevanti, e non aiutarci né punto né poco alla scoperta delle prime essenze o de' primi principî: che l'avere sovente i filosofi trasportato nelle scienze più sublimi molte osservazioni e raziocinî appli-

cabili soltanto alle scienze de' fenomeni è un abuso dal quale provenne gran parte de' sofismi onde si resero sempre più dubbie e vacillanti quelle scienze più sublimi; come avvertì il Kant con profondo acume di logica, benché con eccessiva fidanza d'applicazioni e di illazioni sistematiche: che per ragione reciproca, l'avere mescolato teorie trascendenti ai trattati sperimentali impedì sovente il naturale progresso di questi verso il vero, vi trasportò l'oscurità ed il sofistico delle troppo ambiziose dottrine metafisiche. Quand'anche la distinzione adottata da noi non servisse ad altro fuorché ad opporsi in qualche modo a siffatti abusi, alcuni de' quali non sono per anco cessati, ed a chiudere più sicuramente ogni adito a quelli fra essi, che altre volte sedussero gli studiosi; noi non potremmo a meno di stimarla opportuna. Troppo gravi infatti sono i paralogismi in cui caddero i filosofi mescolando insieme i due ordini di scienze, che è d'uopo tenere accuratamente disgiunti. Per restarne convinti basta constatare i sistemi de' metafisici sull'ontologia e sulla teologia naturale; basta rammentare certe strane argomentazioni degli ottimisti e degli stoici intorno a ciò che debba riputarsi un male o no, nella vita; certe intempestive interazioni di ricerche fisiche, a cui venne alle volte sostituito un frettoloso ricorrere alle cause finali. Ma per non dilungarci soverchiamente dall'argomento del presente volume, dall'estetica, ci contenteremo di fare qualche cenno sugli errori d'un teorista altre volte riguardato come assai autorevole: il P. André scrittore d'un trattato sul bello, in cui appunto le idee suggerite dall'esperienza e quelle che ne oltrepassano i confini, si trovano continuamente intrecciate le une colle altre e confuse.

Il P. André non esitò ad asserire: che esiste un bello esenziale ed indipendente da qualsiasi istituzione anche divina; inoltre un bello naturale di cui la qualità o virtù dipende dalla volontà del creatore, ma non già dalle nostre opinioni o consuetudini; finalmente, un bello di convenzione umana, in parte arbitrario. A detta di lui, il bello esenziale, non meno degli altri due trovasi negli oggetti destinati ai due sensi della vista e dell'udito, nei costumi, e nelle opere dell'ingegno; vale a dire nelle cose fisiche e nelle cose spirituali.

Odansi le prove ch'egli allega onde chiarire l'esistenza del bello esenziale negli oggetti fisici destinati al senso della vista. « Est-il possible qu'il y ait eu des hommes et même des philosophes, qui aient douté un moment, s'il y a un beau esentiel et indépendant de toute institution, qui est la règle éternelle de la beauté visible des corps? La plus légère attention à nos idées primitives n'auroit-elle pas dû les convaincre que la régularité, l'ordre, la proportion .... sont esentiellement préférables à l'irregularité, au désordre, et à la disproportion? » [a]. Non v'ha dubbio che la proposizione dell'autore: l'ordine e la proporzione sono esenzialmente preferibili alle qualità opposte, sproporzione e disordine, non contenga un aforismo infallibilmente applicabile tanto agli oggetti più famigliari quanto ad ogni altro ente escogitabile; purché i termini ne' quali essa proposizione venne enunciata s'intendano con severa cautela, senza estenderli menomamente al di là del loro significato preciso. Que' termini non importano l'affermazione che diensi, oltre i corpi ed oltre quelli enti pensanti di cui la realtà ci è additata dall'esperienza, altri enti a cui convengano i caratteri di proporzione e di ordine. Essi alludono semplicemente in astratto all'approvazione di cui la ragione necessariamente stima degni tutti gli oggetti ne' quali le accade di riconoscere proporzioni giuste ed un'ordinata combinazione di parti o di attributi. Un tale giudizio deve certamente trovar luogo ogni volta che un ente quale si sia, naturale o sopranaturale, venga a fornire materia onde formarlo ed occasione di formarlo. Ma è poi egualmente sicuro che le cose ben proporzionate ed ordinate siano belle esenzialmente? Il P. André credette a ciò sufficiente il soggiungere: « La géométrie naturelle, qui ne peut être ignorée de personne, puisqu'elle fait partie de ce qu'on appelle sens commun, auroit-elle oubliée de leur mettre un compas dans les yeux pour juger de l'élégance d'une figure, ou de la perfection d'un ouvrage? » [b]. A questo passo la teoria dell'autore comincia a divenire sofistica. Quale argomento d'induzione legittima lo poteva

---

[a] [*Essai sur le beau*, p. 23].

[b] [*Id.*].

autorizzare ad estendere alla cognizione d'un'eleganza esenziale o bellezza esenziale nelle cose, i principî che egli aveva trovati valevoli a nominarla fornita di quella perfezione che le compete nel genere suo? A dire, siccome egli dice implicitamente — giacché altrimenti non avrebbe provata la sua tesi — che le cose visibili ben proporzionate e ordinate sono belle esenzialmente, e non soltanto pel gusto dell'uomo? Altro è la perfezione competente ad una cosa, altro è la bellezza. A riconoscere la prima, altro non richiedesi fuorché un atto della ragione; la seconda suppone un sentimento possibile di piacere contemplativo, in chi la considera o pensa. E quale prova potrebbe mai addursi atta a convincere che di tali contemplazioni dilettevoli sieno capaci altre intelligenze oltre l'uomo? Converrebbe dimostrare che per qualunque intelligenza possibile, l'approvazione teoricamente data alle proporzioni d'un oggetto sia inseparabile da una voluttà di contemplazione, ipotesi non mai finora accertata da veruna filosofia: oppure converrebbe chiarire che la facoltà di sentire in tali occasioni codesta volontà sia un termine di perfezione in ogni ente, per quanto si voglia idearlo superiore all'umana natura; teoria che supporrebbe persino nell'ente infinito e divino modificazioni sentite di piacere, presumendosi così di definire un attributo della divinità. Il P. André, se non fosse stato corrivo nel dedurre proposizioni trascendenti da fatti sperimentali, si sarebbe avveduto ch'ei lasciava una lacuna nel luogo appunto ove la serie de' suoi raziocinî voleva essere rigorosamente connessa. Il fatto sperimentale, che noi troviamo bellezza visibile ove scorgiamo perfezione di regolarità acconciamente ordinata, ei non l'avrebbe riguardato come un indizio sufficiente a supporre che sentano esteticamente allo stesso modo anche gli enti diversi da noi. « La géométrie naturelle », continua il P. André, « auroit-elle oublié de leur apprendre ces premiers principes du bon sens; qu'une figure est d'autant plus élégante, que le contour en est plus juste et plus uniforme; qu'un ouvrage est d'autant plus parfait, que l'ordonnance en est plus dégagée; que, si l'on compose un dessein de plusieurs pièces différentes, égales ou inégales, en nombre pair ou impair, elles y doivent être tellement distribuées, que la multi-

tude n'y cause point de confusion, que les parties uniques soient placées au mileu de celles qui sont doubles, que les parties égales soient en nombre égal, et à égale distance de part ed d'autre, que les inégales se répondent aussi de part et d'autre en nombre égal, et suivant entre elles une espèce de gradation réglée, en un mot, ensorte que de cet assemblage il en résulte un tout, où rien ne se contrarie, où rien ne rompe l'unité du dessein? » (a). Chi è avvezzo a balzare dalle idee sperimentali alle trascendenti va soggetto ad osservare imperfettamente i fenomeni. La ragione ne è chiara. Le idee trascendenti sono sempre molto semplici, e feconde di grandissimi risultati veri od erronei. Ora, chi vuole ricavarne da nozioni somministrate dall'esperienza è costretto a dare a queste nozioni una semplicità ed una generalità eccessiva. Gli è d'uopo trascurare le differenze e le moltiplici anomalie de' fenomeni, che distruggerebbero quella semplicità e generalità, senza di cui una nozione somministrata dall'esperienza non riesce idonea a servire di base ad un'idea trascendente. Però l'autor nostro, volendo desumere dalla regolarità ed euritmia visibile una prova dell'esistenza d'un bello esenziale s'indusse ad affermare che i corpi — senza distinguere i naturali, gli artefatti ad imitazione de' naturali e gli artefatti senza imitazione veruna — riescono tanto più belli alla vista, quanto maggiore e più uniforme è la regolarità delle linee onde sono contornati, quanto più vi è osservata una perfetta euritmia di parti parallele. Né si avvide, che i fatti i più ovvî contraddicono a tale principio; che nelle più avvenenti figure visibili non si trova la maggiore uniformità di lineamenti regolari; che gli animali e l'uomo non si mostrano mai sì leggiadri come quando il movimento della vita vi occulta la naturale euritmia delle membra. Se l'eleganza di ogni figura si misurasse dall'uniformità de' contorni, l'ideale dell'umana bellezza dovrebbe disegnarsi col regolo e col compasso alla mano, per linee rette, per elissi esatte e per circoli. Se l'euritmia apparente giovasse in tutti i corpi composti di parti simili e di parti dissimili, l'aspetto dell'uomo risplenderebbe dalla sua maggiore leggiadria e nobiltà

(a) [*Ibid.*, pp. 23-4].

nelle figure immobili e ritte come pali, e non già nelle membra atteggiate al corso o alla danza, alla difesa o all'assalto, o manifestanti passione e pensiero. « Pour descendre», conclude l'autore, « de la métaphysique du beau à la pratique des arts, qui le rendent sensible, un simple coup d'oeil sur deux édifices, l'un régulier, l'autre irrégulier, ne doit-il pas suffire, non seulement pour nous faire voire qu'il y a des règles du beau, mais pour nous en découvrir la raison? » ([a]). Secondo lui adunque v'è tanta affinità fra il fenomeno sperimentale relativo alla bellezza gustata dall'uomo negli edificî regolari, e l'assioma trascendente relativo alla bellezza esenziale gustata anche dagli enti diversi da noi e risultante dalla regolarità, che da quel fenomeno si può ascendere a quell'assiona e viceversa con quell'assioma spiegare quel fenomeno.

Non minore è l'inesattezza di metodo e l'imperfezione logica de' ragionamenti addotti dal P. André per dimostrare l'esistenza d'un bello esenziale nelle opere letterarie e nella musica. In totale il suo trattato presenta un patentissimo esempio de' multiformi errori in cui cadesi da chi frammischia idee sperimentali ai più arcani problemi che la ragione è costretta a proporsi e che forse sarà eternamente incapace di risolvere; da chi non avverte quanto eterogenee e distanti l'una dall'altra siano queste due classi di speculazioni mentali.

Capitolo II

Dell'esistenza d'alcuni oggetti manifestati a noi dall'esperienza, e riconosciuti per belli universalmente dagli uomini

§ 1. *Delle bellezze universalmente piacenti.* Che diensi bellezze gustate da tutti gli uomini, non è proposizione da prendersi a tutto rigore di termini. Si eccettuano sempre i fanciulli teneri, i vecchi affatto decrepiti, i *cretins*, i dementi. I sordi sottintendonsi esclusi, ove si parli di musica: ove si parli di colore, i ciechi e

---

([a]) [*Ibid.*, p. 24].

le anomale viste degli occhi daltoniani. L'avverbio *universalmente* va interpretato per approssimazione. Presupponsi necessariamente la condizione di convenienti attitudini morali e fisiche, benché limitate ad un tenuissimo grado di efficacia e di sviluppo. In somma il quesito storico sull'universalità di alcuni effetti estetici viene per uno de' suoi lati, a contatto col problema teorico relativo al criterio del Buon Gusto. La precisa differenza, chi consideri l'uno e l'altro paragonandoli insieme, consiste in ciò: che nel determinare le norme del Buon Gusto si preferisce il giudizio delle persone più felicemente conformate ed educate, quand'anche fossero scarsissime in numero; laddove nella ricerca storica si procura di accertare, quali oggetti piacciano generalmente a tutti gli uomini, non evidentemente inetti per individuale difetto, sia qualunque il clima sia qualunque il grado sociale in cui la fortuna gli ha posti.

Con queste ragionevoli limitazioni, non dubitiamo d'affermare, che la percezione d'alcuni oggetti è bella per ognuno che li contempli o possa contemplarli. Lo è se non altro, l'azzurro dell'aria, il sereno delle notti stellate, il verde della vegetazione; e ciò che importa assai più, l'avvenente espressione di alcuni affetti sull'umana fisonomia.

Non saprei indurmi a credere, che dal partecipare esteticamente al senso di certe espressioni morali vadano esclusi neppure que' selvaggi della Nuova Galles Meridionale, di cui il Sig.[r] Collins ha narrata la vita quasi ferina. Neppur essi, cred'io, saranno totalmente indifferenti alla grazia de' sorrisi d'un lor figliuoletto, quando abbraccia le ginocchia paterne, o alla dolcezza degli sguardi d'una donna sul bambino lattante, quand'essa è felice per l'istinto della maternità.

Que' selvaggi, è vero, hanno la costumanza di scegliersi le spose fra le donne d'una tribù nemica: spiato il momento, in cui la fanciulla trovisi sola ne' boschi, il futuro marito l'assalisce a colpi di bastone o della spada di legno durissimo, ond'egli va armato: la fa tramortire a forza di percosse, la ferisce e così ferita la strascina seco come una preda. Le violenze, le busse, le schiavitù del conseguente matrimonio corrispondono, è vero, a sì atroce

maniera di sponsali [1]. Ma l'usanza di rapire le donne fra le tribù nemiche, la ferocia naturalmente ispirata dall'estrema miseria, sono le ragioni dell'orribile governo domestico. Ma l'iniquità consigliata da circostanze speciali non impedisce sempre l'effetto, almeno momentaneo, de' naturali sentimenti che non s'oppongono allo sfogo, ai bisogni della perversità. I brutali, descritti dal Sig.r Collins, si troveranno talvolta nel caso di un antico tiranno, prodigatore di tormenti e di morti, il quale lagrimò impietosito ad una scena d'Euripide? Ove i rei interessi si tacciono, la natura rivendica i suoi diritti: allora, l'uomo comunque pervertito, la seconda volonterosamente perché gli riesce di combinare i privilegi del vizio colle consolazioni della virtù.

§ 2. *Delle bellezze non sentite da tutti gli uomini universalmente.* Per cominciare dall'acustica, ognuno sa quanto divergenti e contrarî giudizî vengano portati in diversi tempi e da diverse persone sull'invenzioni de' maestri di cappella, sul pregio dell'esecuzione, sulla bontà degli strumenti: e sì che la musica è il mezzo per cui vengono le più forti, le più chiare, le più facili emozioni estetiche al senso dell'udito. Narrasi di certo ambasciatore turco, il quale, udita un'eccellente opera italiana, si volse all'interprete dicendo: «Dopo un primo momento di piacere non mi aspettava tanta noia». Non di altro aveva egli avuto diletto, se non dall'orchestra quando si venivano accordando gli strumenti.

Passando dall'udito alla vista: quante belle qualità visibili nelle produzioni della natura ed in quelle ideate o imitate dalle arti non interessano se non un certo numero d'uomini capaci d'intenderle? Quante leggiadrie inosservate da chi non ha l'intelletto educato? Le stesse espressioni morali, esternate con lineamenti aggradevoli sull'umana figura, non cagionano un sentimento di bellezza agli uomini rozzi, cioè ad una grandissima parte del genere umano, se non quando sono chiarissime e facilissime a cogliersi: le mezze tinte, le indicazioni abbozzate vanno tutte

---

[1] *Essai sur le principe de la population, par I. R. Malthus. Traduit par P. Prevost*, Liv. 1, Chap. 3 [Paris, 1809, pp. 40-1].

necessariamente perdute per loro. A muovere fibre torpide, incallite, avvezze a modificazioni affatto opposte, ci vogliono scosse risentite. Sono gli animi già piegati alle simpatie delicatissime, gli intelletti educati a riflettere, che ubbidiscono a lievissimi cenni in ogni genere di cose. Non vediamo forse che i nostri contadini, facendo all'amore non tralasciano d'usare a modo di carezze i pizzicotti, gli urtoni e le pugna non sempre applicate con troppa discrezione?

È da notarsi, in terzo luogo, che i segni esteriori apportano validissimi aiuti a concepire le qualità degli oggetti incorporei, molto più quando il sentimento della bellezza di questi si trovi amalgamato colla percezione della bellezza di quelli: che per conseguenza, dalla capacità, commune a tutti gli uomini, di gustare certe leggiadrie psicologiche espresse, con grande evidenza ed efficacia, dai lineamenti del volto non può argomentarsi una suscettibilità, parimenti universale, a contemplare con diletto di simpatia le corrispondenti qualità spirituali pensate interiormente e disgiunte dai loro segni. A ciò si richiede una destrezza di fantasia coltivata, cui non arriva la maggior parte degli uomini.

Negata così l'universalità storica a questa specie di bellezze nascenti dalla contemplazione astratta delle morali qualità, isolate dalla contemporanea percezione del bello visibile, si dovrà pure negarla a tutte le altre morali astrazioni. E molto più e per ragioni più forti, si dovranno escludere le combinazioni, strettamente parlando, mentali: come sarebbero gli assiomi nitidamente comprensivi di molte verità, i raziocinî allo stesso tempo profondi e brillanti, le argutezze opportunamente spiritose, le squisitezze d'imitazione letteraria ecc.

E le azioni palesanti in concreto nella vita una bellezza morale, ma non accompagnata da segni esteriori aventi vaghezza visibile? Sebbene una minore destrezza d'ingegno sia bastante a riconoscervi il pregio estetico, che non a discernerlo considerando astratte nozioni, tuttavia non oserei asserire che nemmeno codesto grado minore di perspicacia sia posseduto generalmente da tutti gli uomini. L'azione coraggiosa di chi salvi per esempio una donna da un naufragio, o un bambino da un incendio è accolta dapper-

tutto con applauso filantropico. Ma non parmi che ogni mente rozza, irriflessiva, idiota, sia atta a passare dall'emozione filantropica alla contemplazione estetica.

§ 3. *Risultato.* Per le cose fin qui esposte: al quesito, se diasi un bello universale è bensì da rispondersi affermativamente: ma è d'uopo soggiungere che le cose universalmente piacenti formano una scarsa parte degli oggetti dell'estetica.

Sarebbe poi inutile istituire un esame minuto, onde scevrare dalla massa delle cose fisiche e delle espressioni morali, tutte quelle che forniscono occasioni di contemplazione aggradevole all'universalità degli animi umani. Il catalogo, sempre incompleto, non compenserebbe la fatica del compilarlo. Perché alla fine converrebbe limitarne i risultati, confessando che quelli oggetti siano bensì graditi da tutti, ma non per lo stesso motivo. Fra le qualità elementari onde è costituita la loro bellezza, ora l'una ora l'altra si rimane ignota, si rimane inefficace, secondo le circostanze sociali e personali degli osservatori. Il grado di piacere e i giudizî comparativi di stima, riescono sempre differentissimi.

I dettagli sulla moltiplicità degli elementi del bello, esposti nella prima parte, somministrano facili prove e queste ultime proposizioni, cui niuno d'altronde sarà per contraddire. Non per corroborarle di nuovi argomenti, ma a fine di combinarle esplicitamente con alcuni fatti connessi al nostro soggetto, soggiungiamo alcune avvertenze: le quali per altro si riferiscono a fenomeni ed oggetti non gustati generalmente da tutti gli uomini.

I

Di due virtù, l'una falsa ma creduta e seguìta, l'altra vera ma non riconosciuta in tutte le sue applicazioni, la virtù vera perde ogni aspetto di bellezza. Se nel dì che Goffredo espugnò Gerusalemme, quando il sangue de' Turchi inondò il tempio fino al ginocchio ed al freno de' cavalli (²), un qualche crociato avesse

(²) Trascrivo la caratteristica iperbole di Raimondo d'Agyles. *In templo et porticu Salomonis equitabatur usque ad genua et usque ad frenos equorum* [J.-F. Michaud, *St. delle Croc.*, t. II, p. 160].

detestate sì nefande carneficine, i fanatici commilitoni l'avrebbero esecrato come un empio, indegno di servire ai disegni della vendetta di Dio. Uno spartano, che avesse chiamato col vero suo nome, *iniqua tirannide*, il governo degli Iloti, e col nome di *pregiudizio* l'amore esclusivo di Sparta, sarebbe parso un malvagio, ribelle a Licurgo.

II

I falsi principî d'onore alle volte usurpano l'autorità de' doveri; e sebbene comandino delitti, il contravvenirvi è riputata una colpa. Altre volte l'opinione non gl'innalza fino al grado di doveri positivamente obbligatorî; ed il trascurarli è giudicato soltanto prova d'animo abietto. In un sublime romanzo del Sig.[r] Walter Scott — *Ivanhoe*, il protagonista, prode guerriero e d'alto lignaggio, trovandosi in una zuffa ed ivi gravemente ferito, è raccolto da un mercante giudeo. La figliuola di lui, esperta nelle arti della medicina — secondo il costume delle donne ebree in quell'epoca in cui si finge la storia d'Ivanhoe — pietosamente intraprende di risanarlo. Nella giovanetta risplendono tutte le grazie d'un'ideale virtù donnesca. Il guerriero è un uomo magnanimo, cortese, propenso ad ogni sentimento affettuoso. La sconosciuta benefattrice, ei la riguarda come cosa sovrumana, finché gli è sconosciuta. Ma non sì tosto intende la fede di lei, che il suo animo è mutato ad un tratto. Benché tuttavia riconoscente del beneficio, le parole dell'eroe divengono scarse, fredde, circospette; v'è un riserbo, quale ai nostri dì non potrebbe venire se non da un orgoglio ben prossimo alla pazzia. Perché mai l'insigne romanziero immaginò a questo modo i sentimenti d'un personaggio, ch'ei voleva amato ed ammirato dai lettori in tutto il resto del racconto? Perché Ivanhoe non sente assai più al vivo le dignitose virtù della sua benefattrice, pensando appunto ch'ella è figlia d'un popolo vilipeso ed esacerbato da oltraggi? Eccone la ragione. Il Sig.[r] Walter Scott non è uomo da sacrificare la vera pittura d'un costume al diletto di scrivere alcuni periodi superficialmente commoventi, come avrebbe fatto Kotzebue. Egli aveva presenti i costumi inglesi dell'epoca di Ricciardo Cuor

di Leone: ed in quell'epoca gli Ebrei venivano riguardati, per dir così, come indegni dell'umano consorzio. Accostarsi a loro con iscambievole commercio di pensieri amichevoli era vietato da un puntiglio d'onore, derivato dalla superstizione e dalla politica; era un degradarsi, come lo sarebbe oggidì il frequentare famigliarmente la sbirraglia e il carnefice. L'autore ha rappresentato nel carattere del suo protagonista, la incapacità de' contemporanei di quello a concepire una specie di bello morale.

III

La dignitosa franchezza degl'infimi artigiani di Filadelfia, i quali non usano cedere il passo a' ricchi per la via, è segno non meno che effetto della comune prosperità economica e dell'assenza di passioni che turberebbero l'ordinata civile concordia. Ad un indiano delle caste privilegiate, quella franchezza sembrerebbe superbia inconportabile; indizio della riprovazione de' popoli non illuminati da Visnù. Ed un cerimonioso chinese la stimerebbe rozzezza villana.

IV

Le abitudini anche lodevoli, se degenerano in esagerazioni eccessive, scancellano — offuscano almeno — qualcuna delle qualità psicologiche, che devono armonizzarsi nel cuore dell'uomo. Que' selvaggi che chiamano imbelle chiunque non sappia spirare fra gli spasimi senza dare un sospiro, non sentiranno che di rado emozioni di pietà. Per essi sarebbe sconveniente e spiacevole il patetico tratto con cui il Sig.[r] Delavigne terminò di descrivere la Guerriera d'Orléans giunta al rogo ove era condannata a perire:

Du Christ avec ardeur Jeanne baisait l'image,
Ses longs cheveux épars flottaient au gré des vents:
Au pied de l'échafaud, sans changer de visage,
Elle s'avançait à pas lents.
Tranquille elle y monta; quand debout sur le faîte
Elle vit ce bûcher qui l'allait dévorer,
Les bourreaux en suspense, la flamme déjà prête,
Sentant son coeur faillir, elle baissa la tête,
Et se prit à pleurer ([a]).

([a]) [*Seconde Messénienne, sur la mort de Jeanne D'Arc*, vv. 41-9].

V

Nelle arti del bello, l'oggetto presentato all'osservazione del gusto è duplice per così esprimermi: si percepiscono le qualità costituenti propriamente la cosa prodotta e si apprezza l'ingegno dell'artefice. Da questa duplicità, non meno che dalla moltitudine degli elementi combinati nelle opere della poesia, della pittura, dell'architettura e della musica, è naturalmente da aspettarsi, che il sentimento di tali artificiosi fenomeni debba presentare anomalie indefinite. Infatti ne' giudizî portati dagli uomini sulle produzioni geniali dello spirito si scoprono tutte le possibili maniere di dissenso: ammirazione di cose spregevoli; stima mediocre parcamente concessa a pregi squisiti, e viceversa entusiasmo per altri di gran lunga minori; talvolta disapprovazione stolta d'invenzioni esimie, in genere, un'incalcolabile gradazione di discernimenti e di piaceri a norma delle età, della coltura, della nativa forza di mente, delle abitudini e de' pregiudizî locali. Basti recare ad esempio alcune differenze più generali e cospicue.

All'uomo zotico piacciono tutti i lavori delle belle arti, anche gli spregevoli, eccettuate quelle poesie ch'ei non intende. Dalla pittura, dall'architettura ornata, dalla musica, comunque difettose o meschine, è sempre dilettato. Ma, s'egli guarda un bel quadro, se ascolta la *Creazione* di Haydn, quanti pregi non gliene restano occulti? L'ammirazione sua è monotona; presto si converte in istanchezza.

L'uomo colto può contemplare a lungo un capo d'opera, e riceverne piaceri sempre rinascenti e sempre variati. Ma la stessa agilità della sua intelligenza, la sua stessa perizia rendono difficili a lui le soddisfazioni dell'estetica. Se un lavoro non giunge a un dato termine di perfezione, la scarsa quantità di bellezze lo lascia freddo e lo annoia.

Finalmente nella classe di quelli che hanno fatto lunghi studî di teorie estetiche si trovano principalmente persone che neghino bellezza a lavori cospicuamente pregevoli; perché in questa classe si trovano persone in cui una falsa educazione teorica ha turbato il limpido natural sentimento del bello. Gli artisti ed i critici, quand'hanno sott'occhio una produzione delle arti, la confron-

tano tacitamente con altre del medesimo genere, già da loro conosciute: e dal confronto ricavano i termini onde assegnare alla nuova produzione il suo posto di merito o di demerito. Essi prestano fede, più o meno, a certi canoni tecnici, hanno contratta abitudine a certe forme particolari. Ciò essendo, ognun vede che ogni qualvolta que' canoni siano falsi e quelle abitudini siano traviate, tutti gli elementi di confronto risulteranno erronei. Suppongasi un architetto borrominesco, che rimiri la facciata del Partenone; un ammiratore di Pier da Cortona, a cui si mostri un bellissimo quadro del Perugino. Quell'artista è uso a chiamare secco e disadorno l'architettare de' Greci, quel critico reputa insipido e fanciullesco lo stile del maestro di Raffaello. Essi venerano, come miracoli di fantastica industria, i cartocci, i risalti, le cornici ondeggianti, ogni capriccioso piramidare di composizioni pittoriche procurato con figure collocate irragionevolmente, con iscorci smorfiosi, con panneggiamenti stranamente svolazzanti. Quand'anche le linee rette d'Ictino, quand'anche la dignità delle fisonomie del Perugino non restino del tutto inefficaci sull'animo loro, ciò non basta. Troppe a loro sembrano le deficienze, troppa la meschinità del totale, per meritare il nome di *bello*. Il rozzo gusto d'un contadino o d'un selvaggio, non saprebbe è vero travedere il carattere de' reconditi pregi che un intelligente, non preoccupato da principî sofistici, ravvisa nel Partenone e ne' quadri dell'artista che governò i primi studî del più grande de' pittori; ma gl'idioti, gl'imperiti ammirano anch'essi — seguendo passivamente le sensazioni che provano — ogni pittura realmente stimabile, ogni edificio realmente bene ideato.

§ 4. *Osservazioni sulla bellezza del corpo umano.* Quello fra gli oggetti visibili, che più importa di conoscere esteticamente, si è l'umana figura. La vanità del cuore, connaturale a noi, e quindi influente pur sempre — in qualche modo — anche sugli studî mentali, rese alcuni scrittori propensi a supporre, che la bellezza umana appartenga alla classe di quelle di cui il sentimento è universale. I fatti per altro insegnano innegabilmente il contrario.

La bianchezza europea parve schifosa a certi selvaggi della Baia d'Hudson, perché a loro destava l'idea di carne morta e macerata nell'acqua [3]. È nota la storia di que' popoli che avvisarono di dipingere color di carbone i loro idoli, e bianche le figure de' demonî. Ai negri dell'Africa piacciono i nasi camusi e le labbra estremamente prominenti. Presso le donne d'alcune nazioni barbare v'è l'usanza di stirare all'ingiù le mammelle, affinché stieno, quanto più si può, penzoloni. Codeste donne non s'allaccerebbero i busti, congegnati dalle sartorine nostre per simulare l'avvenente sveltezza de' lombi giovanili: esse non invidierebbero il petto verginale dell'Ebe di Canova.

Nondimeno — giovi accennare una particolarità per avventura poco osservata — in mezzo a tante contraddizioni non manca un punto di coincidenza, benché soltanto parziale. Da quali cagioni, da quali circostanze si è che l'aspetto umano deriva, per gli europei, la sua maggiore bellezza? Dalla proprietà di esso ad esprimere affetti ed idee, dall'essere le alterazioni del volto e i moti della persona, perpetuamente connessi con tutti gli accidenti della vita sociale. Ebbene: in questo punto, anche le sensazioni degli africani, anche le sensazioni di ogni altra razza in cui è diviso l'uman genere, sono governate dalla stessa legge, che governa le nostre. Le loro riflessioni sulle indicazioni fisiologiche delle passioni e de' pensieri, sono meno accorte, meno ponderate delle nostre, perché noi siamo più colti; ai loro occhi le indicazioni spirituali sono cagionate da fattezze e da accidenti diversi da quelli che le cagionano a noi, perché l'organizzazione esteriore è diversa dalla nostra: ma anch'essi sentono le più importanti bellezze del corpo umano, in virtù delle espressioni vitali, che vi discernono. L'abitante della Nigrizia non associa forse alla carnagione ed ai lineamenti per noi deformi della sua razza, le affezioni dell'amicizia, della paternità, dell'amor coniugale? Quel colore nerastro apparve al bambino sulla mammella, ch'ei compresse e succhiò; apparve alla madre quando raccogliea fra le braccia un innocente che implorava soccorsi a lui necessarî ed ignoti. Non negasi che la

---

[3] Vedasi il saggio del Sig.r Payne Knight, *Sui principî del Gusto.*

carnagione europea sia la più acconcia alle indicazioni dell'animo. Può inferirsene che noi siamo favoreggiati dalla natura. Ma non è manco vero che — se avvertasi alla primaria causa della simpatia — il nero, l'olivastro, il color di rame piacciono, rispettivamente ove sono dominanti, per quel motivo medesimo, che a noi fa gradita la bianchezza delle donne gentili e le tinte maschili d'un guerriero.

Capitolo III

Dell'esistenza d'un bello manifestato a noi dall'esperienza e riconosciuto per tale dalla ragione.

§ 1. *Non sempre la ragione può intervenire ne' giudizî portati dagli uomini in fatto di Gusto, sia per approvarli* (1) *sia per censurarli.* Gli oggetti sono belli perché piacciono? O per lo contrario, piacciono essi perché sono belli? È questo un antico problema tuttodì riprodotto.

A chi proponendolo si fosse prefissa una severa esattezza di linguaggio converrebbe rispondere: ambedue le proposizioni apparentemente contrapposte sono vere. Le cose belle non piacerebbero, se non avessero certe qualità le quali ne costituiscono la reale bellezza. Viceversa, queste qualità in tanto ricevono il nome di *belle,* in quanto sono piacenti. Il problema adunque, se dovesse esaminarsi con tutta precisione di logica, si risolverebbe in un frivolo giuoco di parole. Ma i trattatisti e le persone che lo ridicono nell'usuale discorso, adombrano, più che non esprimono un altro loro pensiero. Essi chiedono: se il bello risulti da qualità che la ragione dimostri doverci piacere: oppure se nelle questioni sul bello non sia dato di consultare che il semplice fatto di piaceri

(1) Non si confonda l'approvazione data dalla ragione e dal Buon Gusto razionale, ad alcune bellezze, con quella modificazione della simpatia estetica che da noi fu distinta col nome di *approvazione semplice.* Quella è un'emozione affine all'ammirazione, ma più tenue; è quasi un'ammirazione imperfetta. Questa è un giudizio critico il quale può avere per oggetto anche i più cospicui fenomeni della natura o dell'arte, i fenomeni che ci fanno sentire le più intense emozioni di simpatia estetica.

provati o non provati da ciascuno, senza aver motivo né di giustificarli né di biasimarli.

Chiarito così il senso del quesito, non parmi malagevole il rinvenirne la soluzione, distinguendo: che di alcune qualità estetiche l'aggradevolezza è confernata dalla ragione; che altre volte il gusto accidentale degli uomini trovasi in opposizione coi principî raziocinali; e che infine in moltissimi casi il piacere estetico non è né fondato su codesti principî né contradetto da essi.

Prendansi a modo d'esempî le opinioni degli uomini in fatto di colori.

Se due persone discordano sulla bellezza delle tinte d'una delle tante stoffe annualmente variate dalla moda: se uno pospone ed un altro antepone la brillante avvenenza d'un garofano al molle incarnato d'un giacinto bianco: se contendesi di capigliature nere e di bionde; non v'ha né un tipo, né una norma, né un criterio sicuro a cui confrontare gli opposti pareri. I sentimenti contrarî provengono da contrarie disposizioni della sensibilità individuale, né la ragione ha argomenti per rigettare o per dichiarare meritevole di preferenza, piuttosto l'una che l'altra.

In altri casi, benché possa dirsi che il gusto di taluno sia anomalo, cioè estremamente discorde dalle simpatie e dalle antipatie comuni, non si avrà ancora motivo di condannarlo come irragionevole. Continuerà ad aver luogo l'applicazione del volgare proverbio: *non doversi disputare sui gusti.* Tale sarebbe il caso di chi non avesse menomamente diletto nel riguardare l'azzurro d'un orizzonte sereno o di chi non sentisse l'armonia ottica de' colori antagonisti, il verde ed il rosso, il violetto ed il giallo.

Ma supponiamo un miope, a cui venga commendata l'artificiosa disposizione degli arbusti e degli alberi d'un vasto giardino coltivato all'inglese; a cui dicasi: ammirate la magnifica eleganza di tanti vegetabili variamente verdeggianti, frammisti a cespugli pieni di fiori, scompartiti in masse benissimo proporzionate, raccolti come in un quadro e resi più armonici dall'effetto della distanza; con trafori qua e là per cui scopresi la tinta del cielo o gli spazî dell'aperta campagna o il ceruleo de' monti. Se quest'uomo, invece d'armarsi d'un buon paio di lenti concavo-concave pre-

sumesse di rispondere: vi concedo che la varietà de' colori ne' vegetabili è una bellezza della natura; ma soltanto quando si rimirano da vicino: codesta bellezza di cui mi parlate, nascente dall'effetto complessivo di lontane prospettive, non esiste; gli oggetti discosti riescono troppo indistinti, la sensazione ne è troppo uniforme: a costui si potrebbe francamente dimostrare ch'egli s'inganna. Qui il raciocinio comincia a poter decidere, perché il dissenso del miope non nascerebbe già da semplici anomalie, siccome nelle ipotesi dianzi recate, bensì da imperfezione organica degli occhi di lui. E la ragione necessariamente pronuncia in favore del sentimento, proveniente da organizzazioni meglio costituite. Il sensorio del miope è evidentemente difettoso. S'egli ricevesse le percezioni che hanno gli altri uomini, avrebbe unita la sua ammirazione a quella degli altri. Laddove, chi non vedesse bellezza nel turchino dell'aria, o ne' colori antagonisti, potrebbe tuttavia essere dotato d'organi visivi ottimamente acuti — atti al pari de' nostri, meglio de' nostri, a servire a tutti i molteplici usi cui è destinata la vista (2).

---

(2) Dalla singolarità dell'insolito effetto si argomenterebbe anomalia d'organismo nervoso in chi non pregiasse l'unione di colori antagonisti: come fu poc'anzi avvertito.

Ai colori antagonisti appartengono le tinte in cui l'ottica moderna scoprì un principio fisiologico d'armonia, e quelle che vi sono consimili. Pe' lettori, cui non fosse famigliare lo studio dell'ottica, trascrivo un paragrafo del trattato del bello del Sig.r Leopoldo Cicognara. « S'introduca un raggio di luce, con un colore separato dal prisma, in una stanza oscura. Fissatelo attentamente cogli occhi immobili, poi chiudeteli, e mettetevi un panno nero avanti la faccia, volgendovi ove le tenebre sono più fitte. Allora succederà che nel buio vedrete un altro colore diverso da quello che avete fissato prima, ma però con una legge così costante, che se avete fissato il rosso vi corrisponde nel buio il verde-azzurro, se il rancio risponde l'indaco, se il giallo-verde il violetto, se il verde-azzurro il rosso, se l'indaco il rancio, se il violetto il giallo-verde. Da questa legge, che è invariabile, come si vede, anche invertendo, mi pare che si possano dedurre molte proporzioni di consonanze necessariamente armoniche di colori » [pp. 72-3].

La comparsa spontanea d'un colore chimerico dopo un reale è segno, che i nervi ricercano dopo l'emozione del primo quella del secondo, a ristoro della stanchezza. E che per conseguenza, quand'anche non si venga fino allo stancarsi, la successione dell'uno dopo l'altro si fa senza urto né monotonia, cioè favorevolmente alle disposizioni della nostra macchina: sia che ciascuna emozione duri per un tempo notabilmente sensibile, sia che si succedano rapidamente nel girare gli sguardi ad oggetti variopinti. Ma da tutto ciò non è dato arguire che tale disposizione ordinaria debba riguardarsi come una perfezione della retina. Potrebbe darsi che un uomo, il quale non amasse l'antagonismo de' colori, sentisse così, perché i suoi nervi

Parecchi altri errori estetici, nell'apprezzare i colori, provengono da rozzezza dell'animo o da inesperienza cui sfuggano le relazioni di essi con altre qualità degli oggetti. Così i contadini e i fanciulli, non sanno lodare ne' vestimenti che le tinte gaie ed anche strillanti: le approverebbero persino nella toga d'un vecchio magistrato; mentre l'uomo educato ai raffinamenti cittadineschi scopre nella tenuità delle mezze tinte un carattere di gentilezza, e ne' panni oscuri un indizio di gravità; tralascio il favore che può accrescervi il capriccio della moda. Per eguali, ma più importanti ragioni verrebbe ragionevolmente biasimato chi restasse indifferente al rossore d'una donzella pudica, alle alterazioni apparenti sulla carnagione nelle passioni più veementi o più tenere. La ragione per altro, comunque approvi il sentimento del bello ne' colori indicanti qualche pregio d'un oggetto, non solamente non esclude dal Buon Gusto, ma anzi commenda non pochi piaceri annessi alla percezione ottica di certi accidenti fisici, che si possono considerare come prodotti da imperfezioni negli oggetti. Certe foglie variegate provengono da malattie delle piante, eppure sono belle persino agli occhi del botanico, che istituisce sperimenti e fa congetture su quelle malattie: l'effetto immediato dell'immagine esteriore, vince l'idea del difetto presentito dall'intelligenza. Ond'è che la ragione assente a siffatte anomalie d'approvazione estetica? Vi assente, perché l'anomalia è soltanto apparente; né altro che apparente può essere in qualsivoglia cosa consimile. Quelle malattie delle piante sono alterazioni d'organismo producenti varietà ne' vegetabili d'una data specie: ciascuna specie continua a sussistere nella sua naturale floridezza e vigore: solo alcuni individui provengono più deboli e quindi a foglie variegate, ma questi somministrano occasione di studio, diversità e novità di sensazioni, accrescono una alle tante prove dell'immensa ricchezza della natura. Per conseguenza i piaceri ottici a cui qui alludiamo non suppongono né rozzezza d'animo né imperizia, sono per lo contrario o esser possono uniti

---

visivi avessero più forza de' nostri, ed una forza senza inconvenienti. Chi sa che i suoi nervi visivi non dovessero paragonarsi ai muscoli d'un giovane attivo e robusto, a cui è noioso il passeggiare lentamente come una dama usata alle mollezze di una vita per lo più sedentaria?

a riflessioni non triviali. Ancor più ovvio è il motivo per cui possono commendarsi e piacere ragionevolmente le foglie della vite rosseggianti sul finir dell'autunno, comunque indichino disseccamento e caducità. Ben lungi dall'essere un'imperfezione, ciò fa parte dell'ordine ricorrente delle stagioni, è una delle ammirabili fasi della vita vegetativa. Generalmente le variopinte foglie autunnali allettano quello stesso osservatore che nella primavera spiava il verde tenero delle foglie sbuccianti, secondato dal pensiero della giovinezza dell'anno: e i pittori ornatisti opportunamente combinano codesti accidenti di tinta coi vaghi contorni della vegetazione ancor fresca.

Quando un colore è destinato dall'arte a presentare l'imitazione di qualche oggetto esistente in natura, ha luogo un ulteriore criterio positivo di bellezza. Si è perciò che tutti convengono potersi disputare teoricamente sul colorito pittorico. Infatti nel colorito d'un quadro si loda precipuamente la verità dell'imitazione, che è un fatto positivo, estimato per cognizione, non per gusto immediato: e per conseguenza ne sono giudici ottimi gli osservatori più esperti, vale a dire gli artisti. Quando un pittore decide: quella sfumatura, quel riflesso di luce, non si vedono così in natura; egli merita fede. Noi stessi avremmo precorsa la sua decisione, se avessimo consumati molti anni dipingendo, ed attendendo com'egli alle più minute apparenze della prospettiva. I pittori inoltre sanno quali tinte sia più agevole, quali più difficile imitare sulla tela; in quali casi l'inopia de' mezzi meccanici ne costringa a contentarci d'una perfezione minore, in quali altri sia concesso d'emulare più da vicino la realtà; quali trovati sieno famigliari agli artefici anche mediocri, quali per l'opposto svelino insoliti studî e persino ingegno inventivo. Senza dubbio codesti piaceri, che ridondano ai pittori dal ragguaglio delle opere coi loro principî teorici, non sono partecipabili agli imperiti; ma non sono per questo meno veri e meno sentiti dalla scarsa schiera degl'iniziati. Si guardino soltanto gl'iniziati dal valutarli eccessivamente, come fanno talvolta appunto perché ne hanno il godimento esclusivo; e dall'anteporli ad altre bellezze della pittura di cui il sentimento è più universale fra gli uomini.

§ 2. *In quali casi la ragione somministri un criterio di Buon Gusto.* Descrivendo le occasioni in cui la ragione può autorevolmente intervenire nelle controversie sui colori, noi abbiamo notati tutti gli elementi razionali del Buon Gusto. I pareri estetici su qualsivoglia specie d'oggetti — materiali, spirituali o ideali — non vanno soggetti ad un criterio razionale, se non quando si tratti di valutare la fedeltà d'un'imitazione o la perizia d'un artista; o quando il sentimento di contemplazione aggradevole dipenda da perfezione di sensi corporei; o quando sia legato a pregi, nativi o acquisiti, dell'intelligenza e del cuore.

Entro a questi limiti è ristretto quel bello sperimentale, che teoricamente può chiamarsi *assoluto*: entro a questi limiti sono ristrette le occasioni d'errare ne' nostri giudizî sul pregio estetico delle cose e si erra infatti ogni volta che non si ravvisano, oppure non si estimano convenevolmente gli accidenti di codesto bello assoluto. In tutti gli altri casi, i giudizî opposti di chi approva e di chi disapprova hanno uguale valore: ciascuna delle due opposte sentenze è valida e buona per l'individuo che la pronuncia a norma delle sue sensazioni; ed è valida per lui solo o per gli altri che sentano com'egli; non avendo gli oggetti se non una bellezza, teoricamente parlando, relativa.

§ 3. *Corollario.* Se ciò è vero, sarà vera altresì una conseguenza ulteriore. I principî raziocinali della critica del bello non potranno trovarsi interrogando la mera facoltà estetica di cui l'uomo è fornito, Mi spiego: essi dovranno desumersi da altre capacità, disposizioni o modalità, native o acquisite, le quali sono estranee alla mera attitudine di sentire diletti contemplativi. Stando soltanto a questa attitudine, che è la facoltà estetica, non si potrebbe fondare i nostri giudizî critici se non sui piaceri annessi alla percezione d'un dato oggetto. Ora, quale motivo potrebbe mai addursi per cui un piacere non meritasse commendazione, quando venisse considerato isolatamente e per se stesso? Qui non ci sarebbe dato come nelle scienze speculative, di bilanciare se i nostri pensieri abbiano raggiunto quel vero che in esse andiamo cercando, indipendente dalle opinioni passaggere. Nemmeno vi sarebbe

modo di convincere altrui o noi stessi, siccome può farsi nelle arti meccaniche, che una data opera risulti inetta a quel fine cui dovrebbe servire. I piaceri e i dolori, sempre considerati in se stessi, non sono né illusioni, né mezzi, sono beni o mali certi, e finali. Che moltissimi ne siano ordinati come mezzi ad altri fini, è una circostanza estrinseca, la quale non ne altera la primitiva esenziale natura. Per inevitabile istinto — ognuno lo fa per teoria, come per pratica — noi bramiamo di partecipare ai primi e di andare esenti dai secondi. Vale a dire, separando il pregio de' piaceri da ogni considerazione estranea, essi sono tanto migliori, tanto più eccellenti, quando sono più intensi, più frequenti, di più lunga durata. Ed esprimendo la medesima cosa in modo diverso, se l'estetica non trovasse un appoggio al di fuori di lei, non potrebbe che riporre il tipo dell'ottimo Gusto nella maggiore suscettibilità al diletto contemplativo ed in essa soltanto: opinione evidentemente erronea. Ognuno infatti sa e pensa, che la maggiore quantità di piacere di cui sia suscettibile una data persona alla contemplazione d'un dato oggetto, non somministra un argomento favorevole al Buon Gusto di lui se non quando essa coincide con altre circostanze dalle quali vengano desunti fondamentalmente motivi teorici d'approvazione. Ognuno sente, che a chiarire la preminenza delle idee di Lessing su quelle d'un pedante, sarà giusto citare le emozioni che l'ingegnoso autore della *Drammaturgia* dovette provare alla lettura di Shakespear e di Euripide: che a dimostrare il vantaggio de' giudizî d'un artista su quelli d'un idiota si allegheranno a buon diritto i moltiplici pensieri ammirativi e le passioni sentite dal primo nella Cappella di Michelangelo, o nelle Sale di Raffaello: ma che sarebbe assurdità il chiamare merito di gusto il trasporto eccessivo con cui certi selvaggi — se ben mi ricorda dimoranti nelle regioni situate verso il Capo Nord — ascoltarono una musica lavorata su una loro cantilena barbara ed eseguita da alcuni navigatori cogli istrumenti in uso fra i popoli dell'Europa civilizzata.

Le ragioni che la teoria del Buon Gusto non può ritrovare nella mera facoltà estetica, essa le ricava dalle leggi dell'onesto, dalle emozioni del senso morale quali servono alla virtù diretta-

mente o indirettamente, dalla scienza del governo degli affari umani, da tutte generalmente le perizie della mente e dal pregio inerente alla perfezione de' sensi corporei. Dato il principio, che le intenzioni virtuose, che le azioni virtuose meritano applauso; che è stimabile la vera prudenza di stato, la vera dico non la sofistica, convenzionale o tirannica; che stimabile pure è la perspicacia nelle cose spettanti a tutti i rami della fisica, l'erudizione istorica e l'acume nel giudicare i fenomeni della psicologia: se ne inferisce con sicurezza, che fra i piaceri contemplativi quelli sono da anteporsi, che trovansi in armonia cogli esercizî più nobili dell'umanità ([2 bis]). Senza un tale canone, la critica mancherebbe affatto di principî, né avrebbe luogo quel bello a cui, teoricamente parlando, si è data la denominazione di *assoluto*.

§ 4. *Riflessioni ulteriori.* Non però i diversi elementi desunti da pregi nativi o acquisiti, ed estranei alla mera capacità di sentire piaceri contemplativi, influiscono con uguale importanza, né somministrano ugualmente copiosa materia alla ragione del Buon Gusto applicata ad estimare le bellezze della natura e dell'arte.

([2] bis) L'umano consenso: esservi un'intrinseca stimabilità nella giustizia, nella fortezza, nell'amore filantropico, in somma nelle virtù, somministra la prova, altrove promessa, del principio, che la simpatia per cose o per rappresentazioni immorali è un pervertimento del gusto.

Né ciò solo: ma ne somministra eziandio le applicazioni e le limitazioni. Non contraddice alla moralità chi descrive o chi gusta — prescindendo dall'abuso che ne fu fatto o disapprovandolo — le doti straordinarie senza le quali mancherebbe la forza a grandi delitti e l'abilità a vizî seducenti. In secondo luogo l'immagine di tali forze e di tali destrezze va unita agli elogi o al favore, per le cose perverse, ma imponenti oppure brillanti per singolari allettativi. Per conseguenza, chi ammira siffatte reità o vi si affeziona o vi si compiace, sebbene in totale vada traviato dalla vera ragione estetica, è in parte guidato da sentimenti di bellezza, che separati dal resto meriterebbero stima. Quasi similmente; se un motivo di musica vocale manchi di verità imitativa, ma abbia molta soavità e molta novità melodica, chi vi battesse le mani loderebbe accidenti di suono, per se stessi non indegni d'applauso: per tal segno che riuscirebbero ottimi in altro luogo, e sotto altre condizioni. Finalmente in un oggetto o in un componimento immorale possono trovarsi varî punti di vista, concetti integranti il complesso offerto all'attenzione, varî dettagli, tutti indipendenti dalla viziosità e dalla pittura delle facoltà piegate a servirvi. Essi saranno sovente pregievoli davvero e talvolta eminenti per cospicuità loro propria.

Con queste restrizioni e cautele è da interpretarsi ogni proposizione, occorrente nel presente volume, relativa alle immoralità esteticamente piacenti, alle bellezze immorali, al falso gusto che ne va in traccia o vi si riposa.

L'influenza de' principî ricavati dal discernimento della perizia artistica — cioè di quella perizia che consiste nell'uso acconcio de' mezzi tecnici proprî a ciascun'arte, alla pittura per esempio o alla poesia drammatica — è come ognun vede limitata al Buon Gusto quand'ei si fa a giudicare le produzioni dell'industria umana; né può estendersi alle tante occasioni di giudizî estetici relativi agli oggetti offerti spontaneamente dalla natura. Inoltre, i piaceri estetici derivati da siffatte considerazioni hanno per così dire un carattere scolastico. Chi si ferma a considerare le opere letterarie e pittoriche da un tale punto di vista può andare soggetto a trascurarne i meriti più esenziali, l'espressione intima della vita, i risultati morali, le dirette o ideali imitazioni della verità acutamente scoperta e ponderatamente studiata, le cose infine dalle quali nasce il pregio sommo delle opere di genio.

Anche i principî derivati dalla perfezione de' sensi corporei hanno soltanto una parte secondaria nel formare la ragione del Buon Gusto. Se v'è circostanza in cui la bontà degli organi corporei contribuisca potentemente all'educazione estetica, ciò si verifica nella musica: giacché uomini mancanti di quella squisitezza d'orecchio che fa discernere esattamente l'identità o la diversità ed il preciso intervallo fra due suoni, non avrebbero mai saputo scoprire le leggi praticamente fondamentali dell'armonia, del contrappunto. Ma nondimeno, le leggi dell'armonia costituiscono forse la maggiore somma di principî razionali per cui l'animo gusta, e gustar deve le composizioni della musica?

Si è da quelli accidenti degli oggetti naturali e delle composizioni artificiose, l'estimazione de' quali suppone o precisa cognizione del vero o squisita sensibilità interna o virtuose tendenze morali, che la filosofia ricava le più esenziali norme del vero Buon Gusto. A questi accidenti si ha, o dovrebbe aversi principalmente attento lo sguardo nell'educazione estetica dell'animo. Un confronto fra l'educazione estetica e l'educazione del palato e dell'odorato servirà forse a confermare la verità di questa conclusione.

Per qual ragione, l'educazione dell'uomo a quella specie di Buon Gusto — non estetico — che è relativa ai sapori ed alle

fragranze risulta sì gretta, sì precaria, sì deficiente di norme sicure? Perché il profumiere ed il cuoco non imitano nulla: perché in secondo luogo i sapori e gli odori non esprimono [3] né virtù morali, né avvedutezze intellettuali, né entusiasmo d'affetti. La poesia, la pittura, la musica hanno forza di giovare al sapere ed alla grazia de' costumi, sono atte a rendere più gentili, possono talvolta rendere più pensatori coloro che le professano o che abitualmente se ne dilettano: mentre per lo contrario i ghiottoni, i gastronomi si degradano ad abitudini di voluttà grossolane; e riguardo alla sensualità de' profumi, l'esempio de' Turchi non la raccomanda né al politico, né al moralista. In somma l'educazione, ond'è capace il palato — congetturiamo per induzione lo stesso circa all'olfatto, giacché il carattere del nostro lusso europeo non ci fornisce direttamente esperienze bastanti — si misura dal perfezionamento del senso fisico. E la sterilità del principio apparisce manifesta nella meschinità de' risultati. Si è ridotti a confrontare il palato dell'uomo moderatamente avvezzo alla lauta squisitezza delle mense col palato de' bambini e de' fanciulli e col palato de' poveri contadini o de' poveri artigiani. Si è ridotti a dire: che nel bambino, nel fanciullo e nel povero il senso de' sapori non è adequatamente sviluppato, o per cagione dell'età troppo tenera o per difetto d'occasioni: che né il bambino, né il fanciullo, né il povero non distinguono certe tenui differenze a cui è d'uopo essere addestrati dalla riflessione e dall'uso: che ai bambini uno zuccherino usuale è non meno gradito di que' manicaretti che non si sanno comporre se non dai credenzieri più raffinati: che al contrario, al fanciullo, un *ragoût* condito alla buona da una fantesca è uguale al medesimo intingolo uscito dalla cucina del più accurato *restaurateur* di Parigi: che molti sapori piacenti agli adulti, per esempio i liquori distillati, offendono i nervi delle lingue infantili, vi cagionano vellicazioni troppo violente, e che anche per tale motivo chiamasi *difettoso* il palato.

---

[3] Esprimere non è lo stesso che imitare. Ogni imitazione esprime, perché significa qualche cosa. Non però ogni espressione d'arte è imitativa. Chi non avverte a questa distinzione ha fatto il primo passo per cadere nell'errore famoso, presentemente riconosciuto per tale da tutti gl'intendenti, che il principio delle belle arti sia l'imitazione della natura o della bella natura.

Si è poi costretti ad avvertire, che l'educazione del palato già sì limitata, non può mai andar esente da inconvenienti, i quali ne diminuiscono sempre più l'importanza: che sebbene l'educazione di questo senso fisico, presa in totale, sia suscettibile di miglioramenti progressivi, tuttavia l'uso anche moderato di cibi variati ed aggradevolissimi diminuisce il piacere d'altri cibi più triviali gustati dal povero e che gioverebbe di poter gustare com'egli: che nel passaggio dall'infanzia e dalla puerizia agli anni più maturi questo senso fisico va perdendo necessariamente alcuna delle sue native virtù; perché quella stessa saldezza di cute e di fibre, che ci serve a provar piacere sorbendo liquori spiritosi, ci rende indifferenti a non pochi sapori deliziosi pei bambini ed anche pei fanciulli: che per conseguenza il palato de' poveri, de' bambini e de' fanciulli, è in alcune circostanze preferibile a quello di chi vive fra le delizie del lusso, quantunque non ne abusi.

Io non pretendo d'asserire, che se l'educazione al bello si trovasse ristretta a ciò che riguarda il perfezionamento de' sensi, essa riuscirebbe sì scarsa come quella del palato. Ma per quanto voglia supporsi, che essa potesse svilupparsi più ampiamente, con meno inconvenienti o senza inconvenienti affatto, è evidente che i principî del Buon Gusto estetico si rimarrebbero circoscritti entro una sfera incomparabilmente minore di quella a cui presentemente vengono estesi.

La conseguenza, che a noi preme di ricavare, sulla quale a noi preme d'insistere si è: la ragione del bello non solamente non emana dal mero piacere più o meno intenso, più o meno generalmente sentito da tutti gli uomini; ma emanando essa da varie perfezioni dell'umanità, è fondata principalmente sulle perfezioni più eminenti e più nobili, cioè sulle perfezioni dell'animo e non su quelle del corpo; che suddividendo poi perfezioni dell'animo da perfezioni dell'animo, la ragione del bello riceve incremento dai pregi morali, dalla conoscenza della natura e del passato, assai più che non dalla conoscenza de' mezzi tecnici appropriati all'esercizio d'una speciale professione, letteraria per esempio o pittorica.

§ 5. *Osservazioni sulla bellezza del corpo umano.*

I

Quale, fra le diverse nozioni dell'umana bellezza, è la più consentanea alla ragione? Più chiaramente: quale nozione, più d'ogni altra, contiene dati e suppone sentimenti giustificabili con prove di ragionamento? Con ciò non ricercasi una nozione dell'umana bellezza, che possa venire accettata, da tutte le razze diverse; dacché abbiamo veduto come in varî punti le razze diverse abbiano necessariamente opinioni discordi, senza che alcuna possa arrecare fondati motivi di censura contro il parere delle altre. Nemmeno ricercasi una nozione, di cui tutte le parti si trovino appoggiate dalla ragione: in ognuna ve ne avrà sempre di quelle, intorno alle quali essa non può né deve pronunciare. Si ricerca soltanto, in quale nozione apparisca e sia implicitamente contenuta una maggiore somma di giudizî confermati da principî dimostrati conformi al vero Buon Gusto.

Un tale vanto non dubitiamo di darlo alla nozione, che si sono formata gli studiosi di disegno nelle colte provincie dell'Europa: nozione saggiamente scompartita nelle nozioni subalterne della varia bellezza specialmente propria a' due sessi, alle differenti età e qualità delle persone; accettata con assenso bastantemente uniforme, nonostante qualche differenza di gusti nazionali e qualche anomalia di gusti individuali.

A rendere più copiosa, che ogni altra, di dati razionali l'idea, che gli artisti europei si sono fatta intorno al bello appartenente all'umana figura, contribuirono due circostanze: l'organica costruzione della razza de' bianchi, la quale si piega singolarmente ad esprimere varietà caratteristiche e fenomeni morali: e la coltura europea, la quale moltiplicò gli accidenti morali ed avvezzò gli uomini ad osservarli.

Anche i negri — lo abbiamo già altrove detto — anche le razze olivastra e ramigna, mirano le indicazioni della vita spirituale nel volto delle loro donne, de' loro figliuoli, delle persone appassionate ecc. Ma se l'essere noi europei non ci fa un'illusione

invincibile, noi non c'inganniano asserendo, che il colorito delle razze non bianche si presta meno facilmente del nostro a segnare con evidenza le delicate gradazioni degli affetti e delle intenzioni interiori. Laddove, per le razze non bianche riuscirà più scarsa quella parte della nozione intorno al bello umano, che viene dal sentire il pregio, dirò così, morale del colorito. Senza la trasparenza e l'incarnato della cute Rousseau non avrebbe potuto dare le ultime pennellate alla sua descrizione d'Emilio fanciullo: « Sa figure, son port, sa contenance annonce l'assurance et le contentement; la santé brille sur son visage; ses pas affermis lui donnent un air de vigueur; son teint délicat encore, sans être fade, n'a rien d'une mollesse efféminée; l'air et le soleil y ont déjà mis l'empreinte honorable de son sexe » ([a]). La riflessione propria de' colti europei, molto più quella a cui sono educati gli scultori e i pittori, insegna inoltre ad apprezzare convenevolmente certe apparenze caratteristiche, che dalle genti incolte non si valutano con giusta misura. Alcune di queste sono poi proprie soltanto de' bianchi o almeno non communi a tutte le altre razze. Per esempio agli Americani, affatto imberbi, mancano quelle indicazioni della vita più florida, che a noi vengono sì aggradevolmente mostrate dalla prima lanugine sul mento de' giovani, e manca la dignitosa canizie delle barbe senili. La capigliatura di alcune popolazioni africane corta e ricciuta come lana pecorina, non avrebbe fornito a Milton il modo d'ideare variate analogamente alle opposte destinazioni morali de' due sessi persino quelle parti del corpo che meno apparentemente dipendono dal generale organismo. « Adamo destinato alla contemplazione ed alla prodezza, Eva alle miti attrattive de' costumi soavi: egli si dimostra signore della terra co' suoi sguardi sublimi e colla maestà dell'ampia sua fronte; le ciocche della sua capigliatura ([4]), spartita ugualmente dinnanzi sul fronte, non scendono più giù delle spalle. Eva porta capegli biondissimi com'oro; che si prolungano, quasi a velo, fin

---

([a]) [*Emile*, in *Coll. compl. des oeuvres de J. J. Rousseau*, t. VII, p. 375].

([4]) Nel testo leggesi l'epiteto *color di giacinto*. Il color bruno, a dir vero, ha un carattere di più virile robustezza; ma congetturiamo, che Milton abbia prescelto di fingere la capigliatura d'Adamo simile per la tinta a quella che suole attribuirsi al Messia.

sulle svelte forme de' lombi; non adorni, ma inanellati qua e là variamente come gli ultimi germogli della vite» [a]. Del resto, la parte eletta degli europei sente ogni gentilezza, e sentendola può manifestarla nel volto e ne' gesti, capirla in altrui. Indi le idee de' disegnatori, intorno all'espressione, risultano sempre più ricche, fine e fondate su di una copiosa serie di fatti.

V'è, a compimento, il sistema dell'ideale, ereditato in parte dai Greci, in parte ispirato dalle emozioni cristiane, in parte desunto con varie modificazioni dalla moltiplice civilizzazione moderna. Fu ripetuto da cento scrittori, presi in monte i pensatori e i copisti, che i Greci per virtù del loro clima, delle loro abitudini atletiche, della bellezza nativa a quell'antico popolo, di una religione sensuale e rivolta a rappresentare le astrazioni della mente sotto materiali figure, si elevarono al concetto di proporzioni e di forme di numi e d'uomini, le une e le altre impareggiabili forse nel loro genere; e certamente non pareggiate da chi le imitò o emulò. Un'altra osservazione un po' meno famigliare limitata alla sola rappresentazione de' numi si è, che avendo i Greci una religione esenzialmente tendente a simboleggiare le forze della natura e le qualità dell'animo, seppero tuttavia subordinare lo spirito allegorico allo spirito estetico. Non conservarono con timido scrupolo i simboli, sovente mostruosi, immaginati dai loro sacerdoti ne' tempi più barbari; come usarono fare gli artisti indiani ed egizî. Alterarono, abbellirono i loro idoli, a misura che prosperavano le idee ed i sussidî dell'arti. A tenere questa libera via giovò ai Greci l'indipendenza de' loro filosofi, l'emulazione degli stati diversi nell'erigere monumenti, e la vita de' governi repubblicani: cagioni tutte, che tolsero potenza alle sette ed alle istituzioni teocratiche, tenaci dell'antico, gelose del secreto, nemiche della sapienza e dell'audacia de' pensieri. Però nella Grecia crearonsi gli ottimi fra i conosciuti tipi corporei della divinità, combinabili dall'umano ingegno, qualora ei segua le impressioni d'un'idolatria fondata sull'apoteosi de' fenomeni.

All'altro termine d'un'altra ben più pura teologia, ritrovasi

---

[a] [*Par. lost*, IV, vv. 297 ss.].

l'ideale cristiano. Non la fantasia divinizzante l'aurora o la guerra; i vezzi voluttuosi o la facoltà riproduttiva della terra e de' semi vegetanti; ma l'adorazione di un ente incomprensibile, immenso, eterno, e della legge di lui, è il principio del cristianesimo. Le emozioni dell'animo assorto nella venerazione di perfezioni infinite e di misteriosi comandi, conducono alle indistinte estasi della divozione, alle consolazioni, ai terrori, all'umiltà religiosa. E quali rappresentazioni esteriori saranno le più consentanee, le meno che si possa ineguali, ad un tale stato psicologico? Quelle d'un ideale cercato in ciò che l'umana figura presenta di più arcano, di più sfuggente al calcolo di materiali commensurazioni: in una parola, in un ideale d'espressione. Indi i pittori moderni raffigurarono virtù, affetti ed una purità sconosciuta agli antichi (5). I Greci composero i simulacri di Venere, di Giunone e di Pallade; ma non avrebbero trovato la fisonomia delle Madonne di Raffaello e di Luino. Essi potevano esprimere dignitosamente il dolore, subordinandolo alle leggi della bellezza e della fortezza umana: ma non lo sublimarono fino alla rassegnazione ed alla speranza, nel modo che possiamo far noi nella festa de' Santi, fra le agonie de' martirî. Immaginarono lineamenti per la divina adolescenza d'Apollo e per la maestà di Giove; ma l'ideale verità del Messia, dipinto da Leonardo, nell'*Ultima Cena* sarebbe stata per essi un enimma (6).

---

(5) Eccellenti riflessioni sull'ideale religioso delle arti greche, e su quello delle arti cristiane si trovano nelle due opere del Sig.r Bouterwek: *Aesthetik* [Leipzig, 1806] ,ed *Ideen zur Metaphysik des Schönen* [Leipzig, 1807].

(6) Codesto ideale, noi lo vediamo trattato con due intenzioni diverse in due diverse copie, giacché il dipinto originale è perduto: nella copia cioè eseguita da Marco da Oggiono nel villaggio di Castellazzo presso Milano, ed in quella di Bossi ordinata dal Governo del cessato Regno d'Italia, perché servisse di norma al grande lavoro in mosaico contemporaneamente commesso al Sig.r Raffaelli. Il quadro di Bossi venne collocato nelle sale dell'Accademia Milanese di Belle Arti, il mosaico fu trasportato a Vienna.

La testa del Redentore nella copia dell'Oggionno è tutta dolcezza, mansuetudine, contristazione profonda, rassegnazione; con forme non effeminate, ma soavissime. E questa, parmi, conserva il vero pensiero del primo inventore. Quand'anche mancasse di fondamento la congettura di molti, che Leonardo cioè, abbia eseguita questa parte del lavoro del suo discepolo; quand'anche non avessimo un maraviglioso disegno della medesima testa, attribuito quasi con certezza a Leonardo, crederei bastante argomento il riflettere, che essa è il più antico esempio d'una figura del Redentore non avente tratti espressivi energia e potenza. Gli

Con quest'elogio dell'ideale greco e dell'ideale cristiano, e colla sposizione de' principî, ond'è rischiarato agli artisti il gusto delle altre bellezze dell'umana figura, non intendo però d'aver detto, che a' loro concetti non si debbano sperare nell'avvenire molte ed importantissime aggiunte. Il futuro svelerà forse nuovi rapporti, nemmeno presentiti da Raffaello e da Leonardo.

---

artisti anteriori usavano persino di dare all'aria delle teste di Cristo una certa fierezza e terribilità. Ora il pensare e il condurre a compimento la rappresentazione dell'Uomo Dio, abbandonando le vie consuete ed entrando francamente in quella che la ragione cristiana approva come l'ottima, non è impresa da supporsi eseguita da un artista mediocre, quale fu Marco da Oggionno. È degna di quell'intelletto meditativo che segnò l'epoca della pittura perfezionata.

Bossi si scostò dai due eccellenti esempî, che aveva dinanzi agli occhî, trasportato da una di quelle illusioni in cui non cadono, se non i valentuomini.

« Parvemi », dic'egli nel Libro Secondo del suo trattato *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, « non esser possibile di farsi una giusta idea del modo tenuto da un artefice antico di tre secoli in rappresentare, soprattutto, figure appartenenti alla religione, senza internarsi alquanto non solo nella sua particolare maniera di sentire e di pensare; ma ben anche nella generale del suo tempo, siccome quella che imprime nelle arti d'imitazione, quasi a suggello delle epoche, un carattere suo proprio, da cui si desume lo stato più o meno rozzo o civile, molle od energico delle nazioni.... E pel modo proprio di pensare, e per quello del suo secolo, Leonardo dovette credere, tra le virtù divine, prima in Cristo mostrarsi la potenza, come virtù che sola poteva attestare la sua origine; e dopo quella le altre siccome accessorie ed occasionali. Avuto poi riguardo alla drammatica situazione del Cristo del Cenacolo, giudicai che il pittore, servate le leggi della bellezza, fattane applicazione alle forme di Cristo generalmente riconosciute, e conservata la primitiva espressione caratteristica della virtù della potenza, abbia aggiunta l'espressione di tutte le virtù secondarie ed occasionali, della mansuetudine, della rassegnazione, dell'amore. Infine riguardando all'umanità sua e ad un certo naturale orrore ai patimenti, al quale per testimonio della *Scrittura*, andò soggetto al pari degli altri uomini; ed oltre ciò allo spirito profetico pel quale doveva antivedere l'effetto del tradimento che gli veniva fatto da un amico, congetturai che Leonardo avrà tentato di dare a questa figura, oltre l'espressione che notammo, quella profonda contristazione di che parlano i *Vangeli* nella circostanza da lui presa ad imitare; e consentaneamente alle altre dette virtù, avrà velato quello stesso turbamento d'una sublime ed eroica moderazione.... Mi sono sforzato di rappresentare, nella mia tela, il Redentore come mi parea dovesse risultare per le osservazioni dette di sopra. Io volli insomma che gl'indizî che la fisonomia permette, di potenza e di grandezza, si dimostrassero in Lui connaturali e permanenti; e che accidentali e passaggeri apparissero quelli delle altre virtù, non che quelli degli affetti che la circostanza doveva commuovere » [pp. 181-4]. Ecco un altro ideale, discrepante senza dubbio dal trovato di Leonardo che Bossi aspirò a riprodurre, e quindi inopportuno allo scopo ch'ei s'era proposto: inferiore all'altro in bellezza: modellato su di una non perfetta comprensione dell'insieme de' dati evangelici: ma con tutto ciò osservabile per ardire d'invenzione recondita, e per un carattere impossibile, nel suo totale, prima del cristianesimo.

II

Molte donne piacciono assai, e non sono belle: è un detto usualissimo nel frasario delle conversazioni, almeno in Italia. Eppure è un'antitesi assurda, quando con essa si nega il pregio della bellezza a donne piacenti per qualche avvenenza di forme o di movenze, o per l'espressione visibile della fisonomia, del girare degli occhi, degli atteggiamenti delle labbra ecc. — e non già a quelle che fossero amate per la vivezza dell'ingegno, cortesia del cuore, bontà di costumi, tenerezza d'affetti.

Se uno dirà *la tale quantunque non bella a me piace ben più di molte bellissime*, la sua espressione non avrà nulla di vizioso; perché in tal caso egli parla del proprio gusto riconosciuto da lui stesso per diverso dall'altrui. Ma la frase, di cui imprendiamo l'esame, pretende di caratterizzare un gusto generale, un effetto generale.

In qual modo il linguaggio provenne a consacrare l'inesatto contrapposto? Ciò sarà facilmente scoperto, riflettendo che viceversa si dice: *molte donne bellissime non piacciono gran fatto*.

Alcune qualità piacenti al senso del bello furono definite e classificate sotto a nozioni generali; altre no. Quando s'incontrano le prime, e mancano affatto o quasi affatto le seconde, si nota per lo più una bellezza poco dilettevole. Ove le seconde predominano e delle prime v'è difetto; ivi ha luogo l'aggradevolezza soventi volte riguardata come non bella. Alla prima classe di qualità appartengono le proporzioni ed i lineamenti riputati regolari, la carnagione, il colore de' capegli e degli occhi, la nitidezza de' denti. Alla seconda certe leggiadrie nascenti per lo più da qualche speciale delicatezza di una parte o dell'insieme del corpo; sopratutto vi appartengono i pregi dell'espressione. E si è appunto ai volti poco regolari, ma ottimamente espressivi, che il più sovente si amò dare titolo d'*aggradevoli senza bellezza*; come col titolo opposto definiamo le fisonomie regolarissime, ma senza espressione o aventi un carattere d'espressione antipatica.

Era naturale, che gli uomini volessero un segno appropriato a dinotare le bellezze definite e classificate: e che nel famigliare discorso non adoperassero a ciò un termine ricavato da nozioni

sottili ed esatte. Presero adunque, spesse volte ed occasionalmente, il partito di limitare l'applicazione del vocabolo *bellezza* a codesti pregi classificati e definiti. A ciò concorse la circostanza che codesti pregi soltanto paiono — alle volgari fantasie — sicuramente e indubitatamente bellezze; perché alle volgari fantasie il poter ragguagliare un fatto con una massima convenuta è uno de' mezzi più efficaci per cessare ogni incertezza. D'altronde v'influirono eziandio certe abitudini e principî tacitamente acconsentiti e soverchiamente generalizzati, intorno alla natura delle qualità veramente meritevoli di estetico elogio: voglio dire le opinioni che ci rendono proclivi a considerare la bellezza come una qualità permanente delle cose; e non mai come uno splendore, per così chiamarlo, in esse passaggero. Ora le espressioni più commoventi e più chiare all'umano aspetto, sono le momentanee; le quali nascono, cessano e si riproducono: avvenenze transitorie. Un'osservazione psicologica, male interpretata venne poi a confermare l'equivoco. Ognuno sa, quanto spesso l'effetto estetico provato all'aspetto d'una donna resti avvalorato dall'affezione anteriormente portata a lei, perché se ne conoscono le amabili qualità d'ingegno e di cuore. Però i meno riflessivi, dovettero quasi inevitabilmente progredire a confondere la conoscenza delle virtù morali o mentali coll'attuale espressione di esse; e così indursi a segregare l'espressione dagli altri elementi del bello visibile.

Da tali cagioni ebbero origine le frasi *bellezza poco piacente*, ed *aggradevolezza non bella*, applicate ne' casi che abbiamo detto all'umana figura. Né cadranno in disuso, se non quando la precisione delle idee, l'esattezza del linguaggio e l'abitudine a riflettere anche ne' momenti meno serî della vita, siano pervenute ad un grado, da cui siamo ancora lontanissimi. Al presente sarà ancora molto, se le dette frasi vengano escluse dagli scritti d'estetica, e generalmente da quelli di ragionamento.

PARTE QUINTA

Della possibilità di giovare alla morale mediante l'estetica: dell'incapacità in cui siamo di attingere la vera perfezione del Gusto: del carattere a cui tendono presentemente le arti del bello fra le più colte nazioni dell'Europa (1)

Capitolo I

Sui rapporti generali delle arti del bello colla morale, e sulla perfezione ideale del Gusto

§ 1. *Opinioni d'alcuni scrittori.* Platone volea sbanditi dalla sua repubblica tutti i poeti che cantarono le passioni sregolate e tumultarie o le favole scandalose de' Greci. Tali componimenti, diceva egli, vi corromperebbero affatto i costumi, vi trasformerebbero la religione in una superstizione stolida e perniciosa: gli autori di que' componimenti professano un'arte schiava de' sensi, non rischiarata dalle pure concezioni dell'intelletto, dalla severa e serena verità delle cose. Presupposta l'esistenza possibile dell'immaginaria città, ammesso che i fatti vi corrispondessero allo scopo delle istituzioni, e che fosse perfezione tutto ciò che il legislatore metafisico vi riputava consentaneo all'idea dell'ottimo; la poesia proscritta da lui non avrebbe recato con sé i pericoli, ch'egli temeva. L'ipotetico popolo non avrebbe ammirate le greche immoralità o le greche superstizioni, né vi si sarebbe affe-

(1) Le nazioni cui faremo allusione sono la francese, l'inglese, la tedesca e l'italiana: avendo queste il primato fra gli altri popoli europei o per letteratura o per arti.

zionato, perché a gustare esteticamente una cosa è d'uopo che le inclinazioni dell'osservatore o del lettore vi abbiano corrispondenza: altrimenti non può verificarsi né il Buon Gusto che si appiglia alle bellezze oneste, né il falso gusto che si lascia sedurre dalle immorali. Ora le corruttele cantate sovente dai greci poeti si sarebbero trovate affatto ripugnanti ad inclinazioni virtuosissime quali Platone supponeva d'ispirare a' suoi cittadini. Ad uomini educati a quella santità di costumi, a quella simmetrica regolarità d'ufficî, d'intenzioni e di bisogni, a quella pacatezza di massime pratiche, che Platone con tanta insistenza e con tanto zelo descrive nella sua *Repubblica*, l'entusiasmo de' poeti, ove non fosse rivolto a soggetti ragionevoli e degni, sarebbe parso un verboso delirio o almeno non avrebbe eccitato quell'interesse senza di cui non può darsi seduzione. Un popolo sì temperante, sì lontano dai beni apparenti e dai mali della viziosità, sarebbesi forse indotto a secondare con compiacenza le smanie erotiche di Saffo o le satire iraconde d'Archiloco? Ben poco si sarebbero essi curati delle sciagure eroiche della casa d'Agamennone, o dei due fratricidi. I versi d'Omero non avrebbero agito fortemente sulla loro simpatia, né ove celebrano l'assedio d'una città cagionato dal delitto d'una adultera, né ove dipingono l'ambizione, la rabbia, le predilezioni ingiuste, gli odî crudeli che tormentano la vita degli uomini, e che gli uomini trasportarono fin anche nell'Olimpo. L'*Iliade*, le tragedie ateniesi ed altre composizioni d'eguale carattere, non avrebbero potuto allettare i cittadini platonici, se non come storie delle umane passioni ritratte e modificate studiosamente dall'umana fantasia. Ma anche codesto piacere di curiosità, per sé innocuo, sarebbe stato minore di quello che essi avrebbero risentito ascoltando una storia certa: a cagion d'esempio i libri di Tucidide. Perché dagli storici si apprende ciò che patirono ed oprarono realmente intere nazioni, perché i fatti ci vengono significati da loro con animo di conservare intera, per quanto si può, e compiuta l'immagine delle vicende passate, non troncandola né adulterandola a fine di adattarla alle brame de' lettori o ad uno scopo personale: falso che ciò non accada per malafede o imperizia de' narratori. Le poesie a cui i virtuosi dell'antica

utopia avrebbero applicato l'animo con verace simpatia sono gli inni guerrieri, coi quali dicesi che Tirteo infiammasse il coraggio degli Spartani in difesa della patria, i carmi, coi quali è fama che Pitagora ed Empedocle insegnassero la più pura virtù o altre siffatte ispirazioni dell'estro alle quali non alludeva il divieto di Platone.

La necessità di conformi affezioni preesistenti nell'ascoltatore o nell'osservatore, ond'egli sia atto a giudicare come belle ed a sentire come aggradevoli le opere d'arte, è un canone di cui si prevalse con tutt'altro dissegno il Rousseau nella famosa sua lettera *Sugli spettacoli*. Avendo egli calcolato con sottile indipendenza d'ingegno benché troppo severamente molti effetti del teatro francese, avendo notati ed esagerati i vizî di Parigi, provenne a concludere: che ivi era impossibile la tanto vantata coincidenza delle emozioni del Gusto coi principî della costumatezza: che a meritare applausi sinceri dagli spettatori era necessario sovente trasgredire la morale: che nelle tragedie e nelle commedie parigine regnava — e regnarvi doveva onde piacessero — un'ipocrisia non dissimile da quella, che Rousseau con eccessiva censura sistematica rimproverava generalmente alla vita cittadinesca.

Per lo contrario, Mad. de Stael risalendo alla fondamentale verità psicologica, che l'onesto, il dignitoso, l'eroico trovano più o meno preparati nel cuore dell'uomo i germi d'un attivo sviluppo, o almeno d'una passiva ammirazione e d'un amore spontaneo, scriveva nel primo volume della sua *Allemagna*: « Si l'on osoit en donner à ce génie, dont la nature veut être le seul guide, ce ne seroit pas des conseils purement littéraires qu'on devroit lui adresser; il faudroit parler aux poètes comme à des citoyens, comme à des héros, il faudroit leur dire: soyez croyants, soyez libres, respectez ce que vous aimez, cherchez l'immortalité dans l'amour et la divinité dans la nature, enfin, sanctifiez votre âme comme un temple, et l'ange des nobles pensées ne dédaignera pas d'y apparaître » ([a]).

([a]) [I, II Part., Chap. X, p. 245].

§ 2. *Riflessioni su codeste opinioni: metodo da seguirsi onde promovere la morale colle arti del bello.* Mad. di Stael ricompose eloquentemente un antico consiglio troppo negletto dai retori, che si contentano di ridirlo senza avvertirne mai le conseguenze, né renderlo fecondo con applicazioni. Rousseau espose la storia degli scrittori — e fanno il maggior numero — premurosi di ricercare un effetto quale si sia, senza subordinarlo esenzialmente ad uno scopo virtuoso. Il divieto di Platone rassomiglia a quei rigori di legge civile o di legge religiosa, che in certe epoche e luoghi tentarono di togliere all'uomo le gentili consolazioni delle arti liberali. E prendendo complessivamente le indicazioni fornite da questi tre eminenti scrittori, esse contengono gli elementi di tutte le opposte teorie relative all'utilità pubblica o ai danni derivanti dalle dette arti; alla maniera di professarle; ai provvedimenti sociali e privati, onde ovviare alla corruttela accidentalmente e secondo altri pareri necessariamente da esse propagata.

A chi ricerca il mero diletto e l'applauso, secondando ove giovi le passioni riprovevoli ed i pregiudizî, sarebbe vano l'opporre considerazioni di etica e di filantropia: essi le hanno già internamente schernite. A loro può dirsi bensì: il vostro metodo vi condurrà certamente a ritrovare molte bellezze seducenti, ingegnose, ma saranno false bellezze, o almeno si troveranno mescolate con molte bellezze false, perché falsa è ogni bellezza la quale non si trovi in armonia col giusto e coll'onesto. Voi non correrete giammai la via delle invenzioni intrinsecamente ottime, se è vero che il tipo della bellezza debba cercarsi nella concordia del piacere contemplativo coi principî e le cose in cui la ragion riposa i suoi desiderî e ferma il suo assenso.

A chi vieta con sanzioni civili ogni amenità ingegnosa si può contrapporre, che essi corrono a mali peggiori di quelli che temono: quand'anche i mali temuti da loro fossero tutti reali, non chimerici in parte, non ingranditi sempre oltre misura da una fallace austerità di raziocinî e da una teorica misantropia di opinioni. Che se altri, onde conseguire il medesimo scopo consigliasse di ricorrere alla forza delle religioni, o al fanatismo filosofico, questi aprirebbe la porta a mille ipocrisie ed abusi. Nascerebbero sette

per lo più ambiziose o sospette; quindi perseguitate o persecutrici. Sarebbe un voler giungere allo scopo dell'umanità per una strada diversa da quella segnata dalla natura. Ancora un passo, e i sofismi, dai quali ci saremmo lasciati sedurre, per proscrivere i piaceri delle arti gentili, ci porterebbero a vilipendere ben anche le scienze dell'intelletto ed i raffinamenti meccanici dell'industria. Si declamerebbe infine, che lo stato il più desiderabile all'uomo si è una società poco discosta dalla selvatichezza.

Il precetto riprodotto da Mad. di Stael è il solo ragionevole. Ad agevolarne la pratica, a renderla sicura, per quanto si può, deve collimare l'azione indiretta degli ordini pubblici, la sapienza de' pensatori, l'autorità degli uomini onesti e l'opera degli artisti.

§ 3. *Che per altro il metodo dianzi commendato non va scevro d'inconvenienti.* Ma non basta volerlo: non basta che gli artisti si attengano alle pure intenzioni del loro cuore, alle più sincere opinioni della loro mente. In ogni tempo regnano pregiudizî che possono farci sbagliare l'ingiusto per giusto, il male per bene. Indi la massima di educare noi stessi al patriottismo, alle virtù, ai sentimenti più nobili, e di aspettarne le legittime espressioni del bello, quantunque sia degna in se stessa di approvazione e d'osservanza studiosa; quantunque sia la sola che procacci in totale assai più vantaggi che danni; non può riguardarsi come scevra d'ogni inconveniente. L'esecuzione non potrà sempre corrispondere in tutti i dettagli al progetto teorico.

È ben vero, che in qualsivoglia condizione sociale l'uomo concepisce l'idea di qualche dovere; che può ubbidirle, che può sacrificarle i suoi agi, la sua tranquillità esteriore, la sua vita. Egli sarà quindi virtuoso, chi si fermi a riguardare le intenzioni; sarà sommamente stimabile, eroe. Pure tuttavia le sue azioni, considerate ne' loro effetti potranno talora essere sommamente perniciose, realmente abbominevoli. Sarà d'uopo compiangere una fatale illusione, che fece servire la più nobile delle umane tendenze a que' risultati, a cui almeno si vorrebbe che non trascorresse se non il vizioso conscio di esserlo. Non basta. I concittadini di quel traviato parteciperanno all'errore: applaudiranno

ai vantaggi che anch'essi crederanno recati da lui alla causa dell'onesto e dell'utile pubblico. Indi, per naturale conseguenza, le imitazioni e le immaginazioni dell'arte offriranno come esempî e modelli molte cose in se stesse riprovevoli, fors'anche le atrocità e i mostruosi delitti siccome furono ispirati da un'integrità altrettanto ingannata quanto generosa; essi verranno celebrati da chi li considera sotto il medesimo fallace punto di vista. Resterà in tal caso agli scritti l'onestà intenzionale, ma vi mancherà quella vera cognizione del bene, senza di cui si nuoce all'umanità credendo giovarle.

Quale depravazione più orribile delle persecuzioni sanguinarie e delle predicazioni a mano armata congiunte coll'ambizione delle conquiste? Eppure ne' tempi addietro se ne resero complici molte persone infiammate di zelo sincero per quella che essi riputavano la causa d'Iddio. Se il Calderon invece di professare opinioni tutte favorevoli agl'invasori del Nuovo Mondo ed ai roghi di Valverde, li avesse esecrati ne' suoi drammi con tutte le ragioni ridette oggidì da chiunque non sia scemo o maligno, non avrebbe egli scandalizzato migliaia di probi Spagnuoli? Non ne avrebbe avuto rimorso egli stesso? Io non cerco se quel poeta dell'Inquisizione credesse a tutto ciò ch'egli proclamava ne' suoi scritti: so bene che molte verità legate essenzialmente a' suoi soggetti gli sarebbero parse empietà.

L'attività dell'uomo è modificata dai tempi. Una virtù troppo sublime per una data epoca, resta sconosciuta. Potrà sembrarci eziandio debolezza, pusillanime obblio di ciò che dobbiamo a noi stessi ed all'estimazione nostra. Se ad Achille avvezzo ad ammirare la vendetta, ad opinare che niuno dee lasciarsi offendere impunemente, che è stoltezza il pericolare per gli ingrati, un Fenice ideale avesse detto così: «O figlio di Tetide, la tua mente non discerne la vera virtù. Tu sei crucciato contro Agamennone, lo hai vilipeso con aspre parole, hai sguainato contro a lui la tua spada: ed ora ingiungi all'esercito de' Mirmidoni di starsene oziosi mentre gli altri Greci combattono. Vuoi tu meritare quella splendida gloria a cui ti reputi nato? Comporta con pacatezza dignitosa la violenza del re de' regi. Non iscostarti dai commilitoni e dagli

amici. Non fare che l'ingiustizia d'un uomo rapace cancelli dal tuo cuore la carità della patria commune. Tu devi giovarle col consiglio e coll'asta, finché in te vive il senno ereditato dalla disciplina del divino Chirone, finché dura in te quella forza di braccio per cui sovrasti a tutti i mortali ». A tale discorso Achille avrebbe creduto che chi così gli parlava delirasse.

Fra gli storici antichi, avvene uno più sdegnoso di Tacito contro ai vizî degli uomini, più sagace di lui nel chiarirne la turpitudine? Eppure Tacito non cessa di lodare l'ambizione guerriera de' Romani, le ingiuste spedizioni contro ai Germani ed ai Britanni. Né l'amore di libertà, né il coraggio, ch'ei ravvisava in que' popoli e ch'ei più volte descrisse con eloquenti sentenze, né le tante virtù encomiate da lui nella vita degli antichi Germani, non gli servirono a ritrarsi da un errore radicato ne' costumi politici del popolo romano. È un fenomeno singolare il vedere ne' ponderatissimi libri di questo storico insigne, ora l'encomio di rozze nazioni gelose della propria indipendenza ed irritate dell'arroganza di stranieri conquistatori; ed ora l'encomio di quell'ambizione che moveva le legioni d'Italia a lontane conquiste.

Quale moderno filosofo affrontò con più forza di Rousseau i pregiudizî vigenti? Quale più di lui abbandonossi a tutta l'audacia dello zelo, ogni volta che trattavasi di contraddire a massime ripetute dagli altri per abitudine? Ebbene: Rousseau egli stesso soggiacque sovente all'impero de' pregiudizî de' suoi tempi, persino quand'egli imprendeva a mostrare i legittimi caratteri di qualche verità offuscata da opinioni speciose. Valgano in prova le sue osservazioni sulla *Berenice* di Racine: ove pure non gli bisognava di compendiare una lunga serie di raziocinî disparati in un solo aforismo, lavoro difficile e incerto; ma aveva il vantaggio di portare l'analisi sopra un soggetto concreto e preciso, occupandosi d'un fatto particolare. « Dans quelle disposition d'esprit », opinava il Rousseau, « le spectateur voit-il commencer cette pièce? Dans un sentiment de mépris pour la foiblesse d'un empereur et d'un Romain, qui balance comme le dernier des hommes entre sa maîtresse et son devoir; qui, flottant incessament dans une déshonorante incertitude, avilit par des plaintes efféminées ce

caractère presque divin que lui donne l'histoire; qui fait chercher dans un vil soupirant de ruelle le bien-faiteur du monde, et les délices du genre humain. Qu'en pense le même spectateur après la repprésentation? Il finit par plaindre cet homme sensible qu'il méprisoit, par s'intéresser à cette même passion dont il lui faisoit un crime, par murmurer en secret du sacrifice qu'il est forcé d'en faire aux lois de la patrie .... Imaginons un dénouement tout contraire à celui de l'auteur. Qu'après avoir mieux consulté son coeur, Titus, ne voulant ni enfreindre les lois de Rome, ni vendre le bonheur à l'ambition, vienne, avec des maximes opposées, abdiquer l'empire aux pieds de Bérénice; que pénétrée d'un si grand sacrifice, elle sente que son devoir seroit de refuser la main de son amant, et que pourtant elle l'accepte; que tous deux, enivrés des charmes de l'amour, de la paix, de l'innocence, et renonçant aux vaines grandeurs, prennent, avec cette douce joie qu'inspirent les vrais mouvemens de la nature, le parti d'aller vivre heureux et ignorés dans un coin de la terre; qu'une scène si touchante soit animée des sentimens tendres et pathétiques que fournit la matière, et que Racine eût si bien fait valoir; que Titus en quittant les Romains, leur adresse un discours, tel que la circostance et le sujet le comportent: n'est-il pas clair, par exemple, qu'à moins qu'un auteur ne soit de la dernière maladresse, un tel discours doit faire fondre en larmes toute l'assemblée? La pièce finissant ainsi sera, si l'on veut, moins bonne, moins instructive, moins conforme à l'histoire; mais en fera-t-elle moins de plaisir? Et les spectateurs en sortiront-ils moins satisfaits? ... Tant il est vrai que les tableaux de l'amour font toujours plus d'impression que les maximes de la sagesse, et que l'effet d'une tragédie est tout-à-fait indépendant de celui du dénouement » ([a]).

Adunque la magnanimità e la saggezza insegnavano a Tito di sacrificare la felicità d'una donna innocente alla conservazione d'una legge stolta — ché stolto era il divieto delle nozze cogli stranieri — ad una legge già più volte trasgredita pubblicamente, quasi abolita dalla consuetudine, e che l'utile pubblico voleva

---

([a]) [*J. J. Rousseau ... à M. D'Alembert ...* in *Coll. compl. des oeuvres ...*, t. XI, pp. 280-4].

progressivamente abolita. Con siffatta logica loderebbesi anche l'assassinio religioso d'Ifigenia. Ma fra i pregiudizî da cui Rousseau viveva circondato, eravi quello di riguardare come un'azione virtuosa di Tito l'avere egli abbandonata Berenice; e Rousseau questa volta non seppe guardarsi dall'errore commune. Per tal modo, le massime desunte da principî mal calcolati ridondano a danno della vera scienza morale e della vera politica: per tal modo que' raziocinî servendo di norma all'estetica possono condurre gli artisti ad uno scopo diametralmente contrario a quello che si sforzano di ottenere. Se forse il sussurrare della plebe e de' soldati, se l'odio in Roma ereditario contro il nome regio, vietavano all'imperatore romano le nozze d'una regina; se cioè un'onesta prudenza lo avvertiva di schivare le certe sciagure d'un tumulto; la virtù ordinavagli forse di rompere i giuramenti sacrosanti d'un amore legittimo? Non gl'ingiungeva essa piuttosto un'abdicazione divenuta necessaria? Consacrarsi, come principe, al buon governo d'una nazione, è vita virtuosa. Assoggettarsi, per ciò e per ciò solo, ai travaglî del supremo potere, quando si sospira il riposo d'una condizione privata, può essere una virtù eroica: ma la prima virtù sta nel non farsi spergiuro. Prima di essere benefici, è d'uopo non nuocere. Tito ancora cittadino aveva obbligato i suoi destini a quelli d'una donna, che esisteva per amarlo. Una legge trascurata, sconveniente ai tempi, quasi cessata dalla consuetudine non poteva scemare forza ai santi vincoli della parola, dell'affezione, delle communi speranze. Con quale dritto intimava egli a quella tradita di rinunciare a' suoi più cari e più giusti desiderî? Nella tragedia di Racine non si offre già lo spettacolo di due amanti, che volontariamente pospongano gl'interessi privati del cuore, alla prosperità d'una nazione: è uno solo di essi che risolve e comanda, senza aspettare, né chiedere, assenso dall'altro. Ora, l'uomo si merita ammirazione e riconoscenza quando soffre egli stesso, e vince gli affetti più seducenti e imperiosi; ma l'uomo non può esigere l'eroismo negli altri. Né l'amore è sempre una passione passaggera. Quante volte l'amore non ferma il destino dell'intera esistenza? La ventura di nozze precedute da un amore corrisposto è il più soave, non però il più

debole mezzo ad osservare i doveri domestici. Ma nella morale di convenzione rappresentata troppo sovente sulle scene, se ne ragiona a vicenda o con tutte le esagerazioni del sentimentalismo o colle imperfette teorie che lo riguardano soltanto come una debolezza e un periglio. Ed esaminando la *Berenice* di Racine, l'ingegnoso e profondo censore della scena francese non portò più oltre i suoi sguardi. Finch'egli discorrendo in astratto, rimprovera agli scrittori drammatici la mollezza di alcune pitture seducenti; finch'egli svela l'inefficacia morale delle catastrofi, e dichiara che l'effetto permanente negli animi si misura dalla simpatia interiormente eccitata dalle espressioni di desiderio e di tenerezza; nelle sue parole v'è lo spirito d'una verace filosofia. Ma la *Berenice* di Racine doveva fornirgli un altro tema di censure: se non è arroganza il tentar di supplire all'omissione d'un Rousseau ed abbozzare censure ulteriori al lavoro d'un Racine. L'autore di quella tragedia rappresentò come un traviamento da vincersi, una passione reciproca di due persone, la quale impone ad esse doveri reciproci: ed insegnò quasi teoricamente a rispettare come virtuosa azione uno spergiuro, un'arbitraria infrazione degli altrui diritti. Nulla soggiungo sulle adulatorie allusioni a Luigi XIV. Gli argomenti che Rousseau veniva sviluppando erano troppo superiori ad un sì miserabile abuso dell'arte teatrale, per dovere egli farne espressa menzione.

Da un filosofo straniero facendo passaggio ad un poeta della nostra penisola, Alfieri mostrossi anch'egli riformatore fervoroso di costumi. Non lo pareggiamo all'autore dell'*Emilio* per ingegno speculativo; avvertiamo soltanto, che pochi letterati sortirono una tempra d'animo più risoluta del tragico nostro, che nessun altro recente poeta italiano modificò sì possentemente i pensieri de' suoi lettori. Ora nell'Alfieri si distinguono in certa maniera due persone: l'uomo che screditò alcuni errori morali, e l'uomo che ne confermò o ideò egli stesso, degli altri. Così l'Alfieri, siccome sdegnoso d'ogni viltà, notava acerbamente e giustamente nell'*Eneide* certe adulazioni, che al tempo suo venivano proposte da' maestri siccome artifizî di poesia recondita e modelli da imitarsi; e che sono elogi immoralmente tributati all'ingiustizia po-

tente. Ma impressionato poi, quasi esclusivamente, dall'antico eroismo, ei lo esaltava all'eccesso e confondeva quindi le nozioni di merito e demerito nell'intelletto di molti giovani. Conscio chiaramente della dignità delle lettere, fu egli il primo a proclamare in Italia i danni che recò alla parte morale di quelle la protezione de' grandi. Ma ricadendo nella soverchia ammirazione delle antiche repubbliche, satireggiò senza distinzione il commercio e i costumi moderni modificati dall'industria mercantile: senza avvertire come dal traffico sorgesse nelle città del Medio Evo una potenza contraria al dispotismo feudale, come le ricchezze commerciali scemino oggidì pacificamente l'ereditaria preminenza degli oziosi sul resto de' cittadini e siano cagione di molti altri vantaggi alla civilizzazione.

Non ingegno in somma, né volontà coraggiosa d'intelletto esime l'uomo da tutti i pregiudizî che lo circondano. Essi lo assalgono per tante vie, che è impossibile tenerle sempre chiuse e guardate. Schivando un errore ci rendiamo talvolta proclivi a cadere in un altro errore contrario: procurando d'elevarci al di sopra del volgo con insistenti meditazioni e con vigorosi pensieri sviluppiamo alle volte e fomentiamo nella nostra mente fallaci nozioni delle quali è già il germe nelle opinioni generalmente credute; ma che senza quel nuovo meditare e quell'ardir pensieroso si sarebbero rimaste infeconde. Non è sempre la giustezza delle idee o la sicurezza de' ragionamenti; più spesso che non credasi si è la disattenzione alle conseguenze logicamente derivanti da certi falsi principî communemente acconsentiti, che ci salva da paradossi altrettanto pregiudicevoli quanto speciosi.

Ecco le ragioni, per cui i buoni effetti del precetto estetico riprodotto da Mad. di Stael non si possono sempre ottenere; ecco le ragioni per cui gli scrittori alle volte producono, inevitabilmente e contro loro voglia, effetti contrarî a quelli che cercavano. Siccome per altro i veri vantaggi morali risultanti dalle arti del bello — purché quel precetto venga sinceramente seguìto ed il meglio che si possa — superano di gran lunga, come ognuno può agevolmente conoscere, gl'inconvenienti inevitabili; le arti del bello non si dovrebbero proscrivere, nemmeno se si potesse farlo senza

incorrere ne' gravissimi mali provenienti da un tale divieto sancito per leggi civili o procacciato da uno stolto rigorismo religioso o filosofico. Concludendo, la somma degli effetti delle arti del bello, purché gli artisti non vogliano abusarne scientemente, può essere favorevole alla virtù degl'individui ed al meglio sociale.

§ 4. *Dell'impossibilità in cui ci troviamo di conseguire la vera perfezione del Gusto.* Dalle precedenti osservazioni sui rapporti de' lavori estetici colla morale, sarà facile farsi strada a risolvere un altro quesito: se sia possibile attualmente per noi la vera perfezione del Buon Gusto.

Rammentiamo di nuovo, che fra le bellezze approvate dalla ragione teorica del Buon Gusto v'è ogni cosa virtuosa, e fra quelle che la ragione disapprova v'è ogni vizio, ogni corruttela, ogni estetica ammirazione o affezione contemplativa di corruttele e di vizî. Se adunque inevitabili pregiudizî fanno scambiare talvolta il vizio per virtù, si andrà inevitabilmente soggetti ad ammirare talvolta e ad amare esteticamente il primo, credendo d'ammirare e d'amare la seconda: circostanza escludente la possibilità d'un Buon Gusto veracemente perfetto.

A tale riflessione già per sé sola abbastanza concludente si aggiunga, che tra le bellezze approvate dalla ragione v'è la schietta, o artificiosamente ideale, imitazione del vero; v'è la giusta e sapiente riproduzione del passato. Ora le nostre cognizioni delle cose presenti e le nostre notizie intorno agli avvenimenti occorsi ne' tempi addietro non essendo complete né scevre da false opinioni; l'estetica costretta a riprodurre ogni tratto lo spettacolo degli uni e delle altre non può scansare l'imperfezione e gli abbagli. Per quanto si sieno diradati gli errori degli uomini studiosi, nelle più colte province dell'Europa; per quanto il fermento di moltissime idee — talora contrapposte, talora collimanti ad un centro da distantissimi punti — soccorrano alla scoperta del vero chi ingenuamente vi si applica; niuno oserà di asserire, essere noi giunti ad uno stato perfetto di scienze razionali, geografiche, istoriche. Noi discerniamo la meta un po' meno confusamente dei

nostri antecessori, ma la sperimentiamo ancor divisa da noi per lungo intervallo.

E per dimostrare con una formola complessiva e generica, l'incapacità in cui siamo d'innalzarci al Buon Gusto veracemente perfetto, basti avvertire: che la rigorosa e reale perfezione estetica sì ne' giudizî, come nelle opere, non potrà svilupparsi pienamente, sussistere ed essere conosciuta, se non quando le inclinazioni generose si trovino forti di tutti i sussidî da cui le brameremmo vedere assecondate, quando la pratica dell'onesto abbia per iscorta un'adeguata scienza di ciò che nuoce davvero o che giova, quando le istituzioni sociali d'ogni sorta armonizzino con tali virtù personali degl'individui; quando infine il sapere speculativo ed istorico — per tacere dell'educazione de' sensi corporei — concorrano fin dove lo comporta la nostra natura a rendere sicuri i giudizî e squisitamente ragionevoli le sensazioni del bello. Il Buon Gusto è una disciplina, della quale i progressi non hanno altro termine, fuorché gli sconosciuti confini dell'umana perfettibilità.

Ne è dato bensì di delineare in astratto le condizioni della somma bellezza come vediamo ed esprimiamo parimenti in astratto l'ultimo ed ottimo scopo de' progressi della cultura legislativa. Noi possiamo fare in estetica ciò che fanno i filosofi della giurisprudenza, quando definiscono che l'assunto delle leggi esser deve la conservazione e la sicurezza degli uomini raccolti in società, la produzione della maggiore massa di beni, e il godimento de' beni equabilmente diviso sul maggior numero. Ma siccome niun pensatore politico seppe finora discendere da questa tesi a tutte le conseguenze, a tutte le applicazioni che ci vorrebbero onde presentare un piano di leggi adeguato all'idea metafisica dell'assoluto meglio sociale: così niun teorista d'arti liberali previde tutte le vie, tutti i mezzi, onde riunire il massimo piacere della contemplazione estetica colla massima verità scientifica, colla massima nobiltà di onesti pensieri. Ciò è quanto dire, siccome nelle leggi ci manca la perfetta particolareggiata scienza teorica, e per conseguenza anche la perfezione pratica, così in

estetica ci è negata la perfetta scienza teorica del bello non meno che la perfetta perizia pratica inventiva ed elettiva di esso.

Si lasci a' più volgari fra i retori la fiducia di comporre sistemi completi di precetti. Essi si circoscrivono in una sfera sì angusta di oggetti, scoprono sì poche relazioni fra le cose, che non è meraviglia se prendono l'apparente finitezza delle loro classificazioni per una norma immutabile di tutte le future creazioni dell'ingegno. Chiunque si procacci una maggiore esperienza di fatti e tenti congiungerla ai dogmi della psicologia, dopo avere oltrepassati quegli angusti confini scolastici, rimira più innanzi sempre nuovi spazî che sembrano dilatarsi a misura ch'ei va progredendo. Il bambino quando apre gli occhi alla luce — s'ei potesse calcolare le distanze senza il soccorso del tatto — crederebbe che il mondo esistesse tutto nella stanza ov'egli vagisce: l'uomo adulto sa che l'ampiezza della terra non è circoscritta entro l'ambito dell'orizzante visibile, nemmeno quand'egli ascenda sulla vetta de' monti.

§ 5. *Transizione al soggetto de' seguenti capitoli.* Se ci è tolto di prefinire distintamente la perfezione delle arti in tutte le sue ramificazioni ed in tutti i suoi risultati, noi possiamo però discernere quali influenze debba avere su di esse il complesso della presente civilizzazione europea, in quelle nazioni ove la coltura studiosa è più attiva ed adulta: possiamo anche prevedere i progressi imminenti in un avvenire non lontano. Volgendo da questo lato le nostre induzioni troveremo a quali nuove bellezze venga maturandosi l'epoca nella quale viviamo. Ove poi l'occasione di alcune altre bellezze ci sembri tolta o scemata, avremo di che confortarci riflettendo al compenso recato da nuovi pregi estetici sconosciuti ai nostri predecessori, oppure rinvenendo che la migliorata condizione del nostro vivere civile si è la causa di tali privazioni.

Senza dubbio, è verità sconsolante per gli artisti il conoscere ch'essi s'inoltrano per una strada, in cui altri, e poi altri di nuovo sono destinati a camminare sempre più innanzi. Ognuno vorrebbe poter toccarne l'ultimo termine. Ma è questa la condizione imposta all'umana perfettibilità. L'arte del legislatore, quella del

medico, tutte in somma le arti, progrediscono collo stesso metodo d'approssimazione indefinita ad uno scopo lontano. Le invenzioni d'ogni individuo, d'ogni secolo, fanno parte d'un tutto, che non solo si va continuamente componendo, ma che si va anche emendando. Non meno spiacevole a primo aspetto si è pel teorista, il sapere ch'egli darà necessariamente molti consiglî, sia lecito così spiegarmi, provvisorî ogni volta che discenda a calcolare pregi e ad indicare norme di dettaglio: il dover rinunciare all'opinione ripetuta per tanti anni, che in fatto di Gusto si può conseguire dopo pochi tentativi ed indicare la somma eccellenza. Ma le scienze sperimentali fra le quali è anche l'estetica teorica, progrediscono con sicurezza quando non aspirano a divenire complete in un tratto; quando accumulano — come la chimica — osservazioni ad osservazioni, presupponendo sempre che un'ulteriore esperienza potrà svelarvi deficienze ed equivoci.

A que' critici che misurano ogni letteratura colle norme convenute dalla loro scuola, e fondate sulle abitudini particolari del loro popolo e del loro tempo il Sig.r A. G. Schlegel egregiamente mostrava, che il sincero giudizio delle arti ricerca una flessibilità d'idee idonee a trasportarci nel centro di qualsivoglia sistema diverso dal nostro; ed a porci così in grado di sentire il bello sotto tutte le forme, ch'esso per avventura abbia assunte. Questo è l'ottimo canone per l'imparzialità del Buon Gusto e per compartire la stima dovuta agli artisti che scrissero in circostanze diversissime gli uni dagli altri. Esso, fra gli altri vantaggi, conduce a discernere ne' monumenti degli antichi il carattere di molte bellezze, le quali altrimenti sfugirebbero di vista; e che infatti rimasero occulte a molti superstiziosi ammiratori dell'antichità appunto perché non la studiarono con libera affezione e discernimento. La massima poi, dianzi adotta e discussa, che il Buon Gusto non è, né fu mai completamente perfetto si può opporre ad un'altra superstizione letteraria spesse volte accoppiata all'errore critico validamente confutato dal Sig.r Schlegel; si può opporre cioè all'opinione professata da alcuni, specialmente in Italia: che l'antica poesia d'Atene e di Roma non fu, ne sarà mai sorpassata.

Capitolo II

Delle bellezze poetiche più consentanee allo spirito della presente coltura europea.

§ 1. *Che la civilizzazione presente tende a ricondurre la poesia epica* [1] *verso la primitiva veracità o piuttosto sincerità storica, che le era consueta.* Non si può quasi ragionare di poesia senza dare un pensiero all'*Iliade*, tanti sono i rapporti che la connettono a tutte le vicende dell'arte. Al nostro argomento importa specialmente di ravvisare in essa un carattere necessariamente fondamentale delle composizioni epiche ispirate dalla natura ai popoli semiselvaggi, carattere che andò perdendosi nelle composizioni de' popoli colti; ma che la maggiore coltura del tempo nostro di nuovo ricerca, benché sotto forme e modificazioni impossibili in qualsivoglia età ancor poco provetta nella civilizzazione. Intendiamo d'alludere al carattere di sincerità storica, che è esenzialmente proprio alle epopee primitive de' semiselvaggi; e che fu serbato da Omero, in mezzo allo splendore d'uno stile facondamente grandioso e non ostante la copia di similitudini e di descrizioni cercate da lui, o da chi compilò l'*Iliade* con istudio d'artista.

L'*Iliade* infatti è una raccolta di tradizioni stimate veritiere da que' Greci che si affollavano ad ascoltare il canto de' rapsodi. L'autore di essa avrà inventate assai particolarità di ferite, di morti, di discorsi; avrà ideato alcun fatto episodico; avrà così

---

[1] Alla poesia epica appartengono tutte le poesie narrative, anche quelle senza metro: per conseguenza anche i romanzi e le novelle scritte in prosa.

Nel saggio sui varî sensi delle parole *poesia* e *poetico*, unito al presente volume, definiamo in che consista l'arte de' poeti sia che i componimenti ne risultino pregevoli, sia che manchi loro ogni pregio. Qui invece consideriamo l'arte stessa relativamente a quella bellezza di cui oggidì è suscettibile, e che v'è maggiormente desiderata. Nell'accennato saggio discorreremo inoltre di parecchie significazioni ulteriori date a que' due vocaboli quando vengono applicati non all'arte de' poeti, ma ad altri oggetti o ad altri risultati dello spirito umano: significazioni estranee affatto all'argomento del presente e de' seguenti capitoli.

Chi non avvertisse alla differenza de' due termini potrebbe forse cercare fra l'uno e l'altro scritto più punti di contatto che non ve ne debbano essere: e potrebbe supporre che non avessimo sempre osservata una puntuale uniformità di principî.

accresciuto di circostanze accessorie le leggende oralmente conservate dal popolo; ne avrà fors'anche collegati in un tutto gli sparsi frammenti: ma non è credibile che egli abbia contraddetto a ciò che i suoi uditori riguardavano come legittima storia. Questa almeno si è la più ragionevole idea, che ne sia concesso di formare intorno ad un monumento letterario falsamente interpretato in molti voluminosi commentarî, variamente sfigurato da molti elogi e da molte censure.

Col progredire delle idee, coll'ingentilirsi delle nazioni sorge il pirronismo sulle oscure loro origini e sui fatti tradizionalmente narrati: non più si crede facilmente a qualunque racconto maraviglioso: v'è una classe di persone sagaci nel dubitarne, propense a contraddirvi. Le favole, per altro, de' tempi eroici sono tuttavia accolte generalmente come finzioni aggradevoli; si ama richiamarsele e farle rifiorire in tutta la pompa dell'eloquenza fantastica. Non essendo più esse capaci d'eccitare un pretto interesse storico, si tenta supplirvi con altri sussidî. Vengono scientemente alterate e combinate ad invenzioni di vario genere, sia per offrire un complesso più ricco di passioni e di fatti, più nobilmente ideale, più simmetrico; sia perché non credesi di meritare il nome di *poeta*, se non si inventa un viluppo di incidenti congegnati, con libero ingegno. Sulla tradizione si innesta un romanzo. Così appunto Virgilio compose l'*Eneide*.

Il medesimo metodo venne applicato eziandio alla sposizione estetica di avvenimenti, sui quali si hanno notizie assai più certe e precise. Così il Tasso frammischiò i sortilegi e le mollezze d'Armida, la morte di Solimano, i caratteri di Tancredi e Rinaldo, i prodigi della selva incantata ed altre novelle, al racconto d'un assedio diffusamente narrato da cronisti contemporanei e da testimonî oculari. Così Voltaire alterò persino le imprese d'Enrico IV sì recenti e sì note.

All'estremo termine, opposto alle epopee primitive, trovansi finalmente i poemi di mera invenzione. Appartengono a questo numero certi romanzi paladineschi, non contenenti avventure menomamente appoggiate ai fatti veri o falsi, registrati dalle tradizioni del Medio Evo; e le allegorie cantate dallo Spencer nella

Regina delle fate. Per tal modo, ne' secoli colti la poesia narrativa si scostò dalla positiva rappresentazione del vero, onde piegarsi agl'impulsi, talora anche ai pregiudizî delle fantasie raffinate, sempre in cerca di nuove vie di piacere.

Ma obbedendo al medesimo principio motore, al desiderio cioè di sensazioni aggradevoli, la poesia narrativa non dovrà forse ricondursi verso l'antichissimo carattere di sincerità storica a misura che si verranno a scoprire sempre più chiaramente, gli esenziali rapporti fra i bisogni dell'estetica e la seria osservazione de' fenomeni dell'umana natura? È impossibile ricusare una sì ovvia conseguenza d'un principio sì certo. Essendo poi, d'altronde, estremamente diverse le idee delle nazioni coltissime e le idee de' popoli rozzi, non dovrà esservi rispettivamente diversissimo il modo di rappresentare il vero col mezzo di narrazioni poetiche? Eccovi pervenuti a stabilire in termini generali il carattere delle composizioni epiche più convenienti al nostro secolo: ci resta ora di fissare, particolareggiando, le differenze ch'esse debbono assumere, chi le confronti colla poesia omerica.

§ 2. *Differenza fra la poesia epica a cui si volge lo spirito dell'età presente, e la poesia omerica.* Uopo è che intervenga alla nostra poesia epica quasi lo stesso ch'alle altre arti liberali, quasi lo stesso che alle arti meccaniche. Ciò che ne' tempi di barbarie si eseguisce da un artefice solo, nelle epoche di maggiore sviluppo sociale viene scompartito fra molti. Ciascuno di questi dà maggiore finitezza a quel parziale lavoro cui sceglie di applicarsi; e dalle operazioni diverse di più individui risulta un complesso più ordinato e più splendido. Però anche i poemi de' quali teniamo discorso si divideranno in più specie: non solamente scompartendosi, secondo la loro forma esterna, in poemi e poemetti metrici, in romanzi e novelle in prosa, in romanze epico-liriche: ma rappresentando intrinsecamente i risultati delle nostre cognizioni sull'umana natura e sugli avvenimenti del mondo, talvolta da un punto di veduta talvolta da un altro. Metodo, sia lecito di così spiegarmi, analitico di poetare, nel quale i moderni hanno recentemente pro-

gredito di un gran tratto, e sono per progredire vieppiù ([2]). Siccome nell'osservare i fenomeni risultanti dalle azioni degl'individui e dalle vicende della società l'intelletto speculativo talora si ferma a raccogliere gli eventi, e talora a considerare le passioni e i costumi d'una data epoca; non altrimenti l'interesse estetico talora si porterà principalmente a contemplare i fatti, cioè rivoluzioni, battaglie, conquiste o anche accidenti della vita privata conservati ne' ricordi della storia, e talora si volgerà maggiormente a rappresentarsi i desiderî, i dolori, le opinioni, le usanze degli uomini. Quindi avverrà in molti casi, che volendo un autore dipingere, mediante un racconto, ciò che egli sa e pensa ed è spinto ad esprimere, intorno ai desiderî, ai dolori, alle opinioni, alle usanze di un dato tempo e d'un dato paese, né trovando un fatto, un evento reale, acconcio a fornirgli sufficienti occasioni, si appiglierà ad inventare da sé un fatto immaginario, onde avere un ordito su cui tessere la verità ch'egli ha in animo di significare. Riguardando all'assoluta finzione degli eventi, il suo componimento potrà paragonarsi al poema di Spencer; ma osservando l'intima verità de' fenomeni interni dell'animo umano in esso sviluppati, apparirà come esso abbia un'importanza tutta storica, e come sia stato ispirato da un bisogno di verità storica, benché d'un ordine diverso da quello che hanno le relazioni di cose realmente accadute.

Altre volte, predominando pur sempre nell'animo dello scrittore il bisogno di dipingere passioni e costumi d'una data epoca o proprî d'una data professione, d'una data stagione della vita, d'un dato complesso di rapporti civili e domestici ecc.; ed essendosi appigliato per ciò lo scrittore ad una narrazione ideata fondamentalmente dalla propria fantasia; egli può tuttavia scoprire fra gli eventi reali dell'epoca di cui descrive i costumi e le passioni, un qualche evento notabile del quale giovi far cenno, il quale possa opportunamente intrecciarsi fra le cose e gli incidenti ond'è com-

---

([2]) Alcune di queste nuove forme trovansi in uso già da gran tempo: benché più imperfettamente, esse furono conosciute anche dagli antichi. L'allontanarsi dal carattere storico della primitiva epopea, non esclude la riproduzione di qualche particolarità di un tale carattere, più o meno accurata, più o meno importante, più o meno frequente.

posta la sua favola poetica. In tal caso la favola sarà storica in parte, anche per riguardo alla narrazione de' fatti, le finzioni primeggeranno bensì, ma non tutto sarà immaginario, ideale. In codesta maniera di composizioni, il poeta — intendo sempre di comprendere fra i poeti anche i romanzieri — terrà un metodo diametralmente opposto a quello seguìto da Virgilio nell'*Eneide*, dal Tasso nella *Gerusalemme liberata* e da Voltaire nell'*Enriade*. Codesti poeti ricavarono dalla storia o dalle tradizioni l'avvenimento formante il soggetto de' loro poemi, e per abbellirne l'esposizione lo contornarono di finzioni accessorie. Qui per l'opposto, il racconto principale è d'idea; e qualche accessorio è fondato nelle memorie positive del passato, affinché all'interesse storico delle passioni e de' costumi propriamente cercato mediante il racconto d'idea, si aggiunga alcun che dell'interesse storico risultante dalla verace rimembranza di fatti reali.

Altre volte, per ultimo, i fatti reali formeranno l'argomento della composizione, sia che le cure dello scrittore si trovino rivolte, più che ad altro, alla riproduzione estetica d'un avvenimento, sia che la pittura delle passioni e dei costumi, ch'ei brama descrivere, risulti combinabile col racconto di successi accertati.

Per tal modo le due diramazioni dell'interesse storico danno occasione a tre specie di componimenti narrativi. E sebbene le invenzioni di fatti ideali provengano anche da un'altra tendenza estetica dell'animo nostro, cioè dalla brana di congegnare effetti verosimili allo stesso tempo che varî, nuovi, inaspettati, commoventi, grandiosi, ponendovi per cause le opinioni e le passioni di cui l'esistenza e l'influenza è conosciuta; ciò non nuoce al nostro assunto. Perché quand'anche mancasse questo secondo, ben possente motivo, l'altro motivo dianzi accennato non lascerebbe di sortire effetti notabili.

§ 3. *Esame di alcuni lavori letterarî e disegno di un nuovo genere di poemi narrativi.* Esaminando alcune maniere di lavori letterarî consuete ed applaudite, e congetturandone poscia qualche altra a cui la direzione presa dagli studî del bello è per avviarci, avremo prove ulteriori della naturale, presentemente naturale suddi-

visione della poesia narrativa in più specie diverse, destinate variamente a servire alle due diramazioni dell'interesse storico.

I

Ne' romanzi che imitano la vita de' privati e che si riportano ad un'epoca identica o consimile a quella in cui vive il poeta, i personaggi ed i fatti sogliono essere mere finzioni; ma le opinioni, ma le passioni vengono desunte da quella realtà di cui tutti sentono l'influenza, sebbene non a tutti riesca d'analizzarne il meccanismo. Falsare in ciò la natura, falsarla dico non idealmente, ingrandirla e concentrarne su un punto gli sparsi fenomeni, può esservi un difetto frequente, non vi è però mai una trasgressione volontaria. Mentre lo scrittore di memorie aneddotiche raccoglie gli effetti esteriori dell'umana volontà, quali emersero da interessi collimanti o contrarî, da intenzioni virtuose o colpevoli, da circostanze avverse o propizie, l'inventore di romanzi risale alle cagioni interiori e le rappresenta in concreto con una serie d'effetti possibili e verosimili. Mentre il moralista insegna le formole astratte da' caratteri umani, il romanziero mette in azione i caratteri; e con tal mezzo ne moltiplica lo spettacolo, perché li presenta in tutti i profili, con tutte le anomalie ch'essi assumono negl'individui. È questo un vastissimo campo percorso dai moderni in tutte le direzioni: limitiamoci a recarne per saggio pochissimi esempî.

Clarissa

Nel seduttore di Clarissa si vedono le arcane relazioni psicologiche per cui il libertinaggio della galanteria si unisce alla bizzarria dello spirito cittadinesco, alla vanità, all'egoismo, a qualche emozione persino d'amore sentimentale. Nella fanciulla tradita da lui contempliamo il trionfo morale e le sciagure d'un'innocente straziata dall'idea d'un'involontaria degradazione. Nelle altre donne sedotte da Lovelace ravvisiamo la corruttela cui per gradi discendono le volgari anime; fino a servire di strumenti al loro antico seduttore, quand'egli rinnova su altra infelice quelle trame, da cui per esse cominciò la vergogna d'un'abietta e tormentosa esistenza. Ne' compagni di Lovelace ora ritroviamo l'ingenito

senso della moralità, che rendesi attivo nelle occorrenze estranee all'esercizio della malignità libertinesca; ora la misura dell'uomo dissoluto, allorquando infievolito da malattie soggiace ad un sistema di frodi pari a quello ch'ei si gloriò, in altri tempi, di praticare.

Werther

Mirando a più arcani accidenti della vita interiore, il romanzo di Werther espone le angosce d'un uomo d'ogni parte angustiato dai mali inerenti a quello che Rousseau chiamava *l'ordine apparente della società.*

Viaggio sentimentale

Con più tenue disegno, lo Sterne ricercò nel suo *Viaggio sentimentale* le meno avvertite sfumature di sentimenti momentanei, che possano sorgere in un animo delicato e riflessivo, eccitato a letizia o a tristezza da circostanze per lo più indifferenti.

Delfina

Un homme doit savoir braver l'opinion, une femme s'y soumettre, è l'epigrafe posta alle lettere di Delfina. Quali vicende d'affetti Mad. di Stael abbia saputo ideare; in correlazione a questa massima, quanta ricchezza d'incidenti accessorî, quale varietà di personaggi subalterni aggruppati intorno ai protagonisti del romanzo, è inutile dirlo. La favola è finta nell'epoca delle maggiori agitazioni della Rivoluzione Francese, quando le abitudini ispirate dall'antica monarchia duravano a lato delle nuove opinioni pervenute al momento di governare l'azione sociale; cioè in un periodo di tempo durante il quale si concentrarono quasi in un punto due opposti sistemi d'idee ognuno de' quali era già, per se stesso, sommamente complicato. Inoltre, in molti attori ideali della sua favola, l'autrice nascose il ritratto di personaggi eminenti, de' quali riprodusse l'indole intima trasportandoli dalla vita politica alle intenzioni della vita privata.

II

Finché l'estro si ferma a favoleggiare di personaggi supposti contemporanei dello scrittore o appartenenti a circostanze sociali

poco dissimili da quelle in cui egli si trova o potrebbe trovarsi, la poesia rassomiglia alla storia del presente. Voglio dire, ch'essa dipinge — sia colla fedeltà d'un ritratto, sia colla verità indiretta d'un composto ideale — quelle modificazioni dell'animo, di cui abbiamo coscienza dalla stessa nostra vita, e che la stessa nostra vita ci mostra consentanee alla natura dell'uomo. Non emuliamo ancora, coll'arti dell'estetica, il piacere provato da ognuno in leggendo le relazioni lasciateci dagli storici, di avvenimenti lontani di tempo. Per conseguire quest'intento è d'uopo trasportare la scena del romanzo, in mezzo a costumi ed in mezzo ad accidenti, specialmente proprî ad uno stato di cose altre volte esistito, ma cessato collo spegnersi delle cagioni ond'era prodotto. Chi sa dipingere alcuna di tali circostanze singolari, ci rivela insoliti fenomeni dell'umanità; egli ci fa conoscere individui differentissimi da quelli che siamo avvezzi ad osservare; egli accresce di nuovi elementi — non già congetturali, ma storici — il concetto complicatissimo della creatura uomo. Mostrando tuttavia in quegl'individui il germe delle passioni perpetue nella nostra specie, egli ci addestra a riconoscerci in ciò che sembra più lontano dalla nostra maniera di esistere. Così il romanziere cammina allo scopo universale degli studî, rinvenire moltissimi fatti e trovarne per quanto si possa semplici i principî: serve alla simpatia speculativa, cioè all'attenzione, la quale rifugge dalla monotona ripetizione di cose già note: tiene risvegliata la simpatia del cuore, non mai oziosa ove le accada scoprire alcun carattere d'umana felicità o d'umana miseria.

Qui la sfera possibile d'invenzioni fondate sulla storia è indefinitamente più ampia e più varia di quella a cui può estendersi lo scrittore di romanzi fondati su costumi passioni e circostanze proprie del tempo in cui esso vive. Ogni epoca infatti agisce con leggi, e con occasioni emergenti da essa sola, sulla vita morale delle società e degl'individui. I mezzi e gli ostacoli d'un tempo non sono quelli d'un altro. Noi a cagion d'esempio, ci troviamo oggidì circondati dalla forza di governi avveduti, ricchi, coadiuvati da un'immensa schiera di ministri che il principe può aumentare o rimutare a sua posta. Tutto ciò è garante dell'ordine sta-

bilito, sia ne' rapporti da cittadino a cittadino, sia in quelli d'ognuno verso le leggi; ed eccettuate le anomalie, ne' rapporti delle leggi verso ciascuno. Altre volte era assai più facile agli individui il sottrarsi all'impero pubblico; ma era d'altrettanto minore la sicurezza contro le violenze private. Indi la prudenza individuale doveva tenere altre vie, che non al presente; indi si apriva un ben diverso campo all'audacia. V'era una maggiore — bensì sregolata — indipendenza di fatto; e per lo contrario una minore libertà di diritti pacifici: l'anarchia giunse talora a tal punto, che non sappiamo chiaramente spiegare come la società continuasse a sussistere. Oggidì se uno pronuncia il nome di qualsivoglia professione liberale e meccanica; se parla a cagione d'esempio, d'avvocati, di medici, di soldati, d'agricoltori, a ciascuna parola si trovano associate idee rappresentanti un certo grado di ricchezza, di stima e d'industria. Per dir meglio, ciascuna parola esprime una sfera di condizioni disuguali ma contigue, in ciascuna delle quali si trovano rispettivamente le diverse persone designate col nome commune d'una data professione. Ed ogni professione ha il suo posto, assegnatole dal concorso delle circostanze nel totale sistema della società. Ora, tali proporzioni non sono le stesse che si trovavano in altri secoli; la simmetria del tutto è cangiata, cangiato il rapporto e l'ufficio di ciascuna parte. Per conseguenza anche i costumi, i vizî, le idee di ciascuna professione presentano varietà inaspettate. Le opinioni religiose non cesseranno mai dall'agire sulla volontà: ma in alcune età esse giungono ad esaltare la moltitudine con tutta l'energia del fanatismo ed il fanatismo d'un'età non è come quello d'un altra. Si noti, quasi a cenno, la differenza fra il fanatismo de' Crociati e quello de' soldati di Cromwell e quello de' seguaci del Vecchio della montagna. In ogni tempo si vedono uomini affrontare il dolore e la morte, per orgoglio, per avarizia o per ira. Ma in certe epoche, comparvero in tanta folla gli avventurieri temerarî, che parvero nate allora soltanto le passioni che danno il bisogno d'imprese azzardose. Quando, per dire anche di quella pittura di costumi che risulta dalla rappresentazione di certi oggetti esteriori, ne' romanzi come la *Delfina*, la *Clarissa* ed il *Werther*, si descri-

vono case, mobiglie, vesti, ornamenti, il corredo in somma delle cose che servono ai bisogni fisici o al lusso, il poeta ci rammemora oggetti già noti. La vita d'ognuno, secondo la condizione ch'ei sortì, noi siamo già avvezzi a pensarla in correlazione a tali oggetti. Non così, se la scena del romanzo è trasferita ad un tempo di civilizzazione differentissima dall'attuale. Noi allora siamo curiosi d'intendere come si abbigliassero gli uomini, come si cibassero; quali fossero le loro abitazioni, le loro mobiglie, le loro armi; quali i rapporti tra le fatiche e i guadagni delle classi diverse; come l'architettura e l'agricoltura avessero modificato l'aspetto de' paesi. Ogni descrizione diviene allo stesso tempo pittoresca ed istruttiva: pittoresca, perché ha il prestigio della novità, la quale in un racconto equivale alla leggiadria visibile: istruttiva, perché ci presenta l'industria meccanica sotto a risultati di cui non avevamo notizia.

A questa maniera d'invenzioni epiche, adattata forse più d'ogni altra agli attuali bisogni della letteratura europea, si appigliò recentemente il Sig.r Walter Scott; e percorse la carriera con quella fortuna che è data da straordinarie facoltà d'ingegno applicate a materie suscettibili di somma bellezza. Trattando soggetti inglesi e scozzesi, il Sigr.r Walter Scott indicò agli scrittori delle altre nazioni quale profitto possa trarsi dalla storia, da' vecchi costumi, dalle rivoluzioni religiose civili ed economiche d'ogni popolo. I suoi romanzi sono notissimi, e lodatissimi. Tuttavia non possiamo a meno di qui soggiungere un cenno su alcuni di essi; parendoci che un paio d'esempî giovar possa, assai più di qualsisia astratto discorso.

Ivanhoe

Il romanzo d'Ivanhoe ne fa vivere cogl'Inglesi nel tempo di Ricciardo Cuor di Lione. Noi vi osserviamo i discendenti de' primi conquistatori sassoni soverchiati da' più recenti signori normanni. Nelle azioni degli uni e degli altri, ne' sentimenti che li muovono apparisce quello stato di continue offese e di permanente sospetto, naturale a due razze nemiche e coabitanti una stessa provincia: una delle quali, benché vinta conserva qualche

parte della pristina potenza ed anela nell'antica sua grandezza: l'altra è superba dell'impero ottenuto colla forza dell'armi, ma non può spogliare d'ogni autorità gli antichi dominatori del suolo. Nuove armi, nuove fogge di vesti, nuove architetture di castelli, nuove e più splendide feste contrastano colle più rozze costumanze de' Sassoni. La forza e le ricchezze del clero, quelle sopratutto dell'ordine armato de' Templari, formano poi una terza podestà nello stato. Il popolo è oppresso dalla schiavitù o dalle multiformi dipendenze feudali: ed invece della civile libertà, diritto allora sconosciuto, sussiste l'anarchia degli eslegi, sparsi in bande pe' boschi. Avviliti ed esecrati, offesi spesse volte impunemente dall'infimo contadino e dal più abietto artigiano, si vedono finalmente gli Ebrei. Ma gli Ebrei erano ricchi d'oro e di merci; ma la ricchezza non istà mai scompagnata da qualche potenza. In essi adunque si univano elementi estremamente eterogenei a formarne una strana situazione sociale. Rinchiusi nelle loro case, essi godevano de' piaceri dell'agiatezza e del lusso: al di fuori affettavano povertà, paventando sempre l'iraconda rapacità de' loro nemici. Tremavano talvolta al cospetto d'un servo della gleba; e talvolta fissavano sicuramente gli sguardi nella fronte del re, richiesti da lui di donativi o di prestiti. Nelle città, osavano talvolta di cavalcare nobilmente abbigliati: peregrinando nelle campagne il timore li costringeva persino a mentire il loro nome. Mansueti ed umili verso di ognuno, apparentemente rassegnati ad ogni ingiuria, serbavano nel secreto dell'anima un amaro rancore verso i persecutori della loro legge e delle loro persone, e lo sfogavano, potendo, coll'avarizia delle usure, colla fraudolenza di astuti contratti. Se la complicazione d'opposti interessi, se la moltiplicità delle parti componenti l'organizzazione d'un popolo possono servire di misura alla varietà de' caratteri e delle passioni, che la natura vi sviluppa e l'ingegno può idearvi; l'Inghilterra di Ricciardo Cuor di Lione è un soggetto singolarmente fecondo di dettaglî poetici. Se ne' tempi d'ignoranza, le idee ed i costumi di ciascun uomo offrono tratti più semplici e più decisi, che non nelle età raffinate, nel romanzo d'Ivanhoe la ricchezza dell'insieme verrà naturalmente a combinarsi colla

pronta evidenza delle singole parti. È per tutto ciò uno di quelli argomenti, in cui un uomo di genio trova materia per un capo d'opera e che trattati da un autore, che non sia melenso, gli creano necessariamente l'idea di qualche importante bellezza.

I Puritani di Scozia

Le storie inglesi riferiscono che dopo il richiamo della dinastia Stuarda si procacciò di sostituire più lieti costumi alla superstiziosa austerità de' Puritani, nemici d'ogni avvenenza della vita. Il governo, ordinava feste popolari, musica e danze. Ma quale effetto sortivano tali artificî di politica in apparenza sì mite? I rigoristi settarî riguardavano quelle danze e que' suoni siccome abominazioni di idolatri, le chiamavano un culto di Baal: però si aizzavano sempre più i loro animi contro un governo già odiato da loro. I padri di famiglia, le madri entusiaste, i predicatori ne traevano occasione d'invettive e di suggestioni sediziose. Da tutto ciò provenivano direttamente o indirettamente discordie domestiche, soprusi de' padroni sui loro servi, sospetti e persecuzioni esercitate da' magistrati ora con giudizî di partito ora con arbitrî di militare violenza. Ecco un ordine di fatti dai quali emerge la parte più istruttiva e più dilettevole delle notizie del passato: l'esimo romanziero non la perdette di vista.

I Puritani alzarono lo stendardo della rivolta, raccozzarono più migliaia d'armati e furono sconfitti al ponte di Bothwell. Soddisfacendo anche qui all'indeclinabile bisogno della fantasia, il romanziero inventa i discorsi de' predicatori sediziosi, la grottesca esaltazione degli idioti e delle donne quasi dementi, il delirio di coloro che sprezzavano ogni ritegno di prudenza persuasi d'ubbidire ad una vocazione del cielo, arbitro solo della loro vittoria, l'astuta ferocia di que' demagoghi in cui la superstizione si accoppiava alla politica. Noi comprendiamo per quali cagioni una massa d'entusiasti possa fare debole prova contro un esercito disciplinato: e come possa essere vero il paradosso apparente che uno stesso uomo fugga tremando dal campo di battaglia e sostenga poi con animo sereno le torture e la morte del patibolo aspettata e certissima.

Waverley, Rob Roy, Il centro del Mid-Lothian
altrimenti *La prigione d'Edimburgo*

Fra i caratteri storici della nazione scozzese, il più individuale e forse il più poetico si è il feudalismo patriarcale dei loro *clan* o tribù, e l'autor nostro lo descrive con vivi colori nel *Rob Roy* e nel *Waverley*. Nel primo ei ne pone sott'occhio la famiglia e i dipendenti di codesto Rob Roy, uno de' Mac Gregor: tribù lungo tempo perseguitata dal governo inglese e da' suoi stessi vicini. Nel secondo è rappresentata l'insurrezione dei *clan* a favore della dinastia Stuarda, la guerra civile onde fu travagliata la Gran Brettagna nella metà del secolo decimottavo: il modo d'armarsi e di combattere de' montanari. In entrambi sono ritratti i loro costumi, le reciproche loro rivalità ed amicizie, i loro rapporti cogli abitanti delle pianure, la singolarità de' loro vizî e delle rozze loro virtù.

Un'altra pittura di cose nazionali è da ammirarsi nel carattere del duca d'Argyles, erede fra gli Scozzesi del nome di Mac Callumor, uno de' più possenti signori di quel regno, e divenuto un dignitoso cortigiano del re Giorgio II d'Hannover. Questo Mac Callumor non è un montanaro ravvolto nel *plaid* ed armato della *claymore*, né un solitario barone uso a dividere i suoi giorni fra la caccia e la guerra; egli siede nel parlamento de' due regni e partecipa a tutta la gentilezza d'una capitale. L'amore ch'ei nutre ancor vivo pe' suoi abitatori d'Inveray e delle terre d'Argyles è combinato coi pensieri d'una più vasta politica: col desiderio di mantenere la pace interna del regno e di giovare a tutta la Scozia. Ubbidito con cieca fidanza da' suoi, ricercato da patrocinio da altri scozzesi che accorrono a porsi sotto la sua clientela, il duca viene aumentando in potenza ed in favor popolare. Vedasi nel romanzo intitolato *La prigione d'Edimburgo*, quale effetto drammatico risulti dalla posizione politica di codesto civilizzato, Mac-Callumor, quando s'interpone a favore di una fanciulla già condannata a morte come rea d'infanticidio. Egli ne impetra la grazia, nel mentre stesso che la corte bramava sfogare con istraordinaria severità di supplizî un recente rancore contro la città d'Edimburgo. Egli il duca d'Argyles si era opposto ai mini-

stri che tramarono di privare quella città de' suoi privilegi; ne avea trionfato: era spiaciuto alla corte di S. James, e se ne era allontanato. Ma il re, e più ancora l'accorta regina usa a governare le cabale de' grandi, spiavano l'occasione di riguadagnarselo, appena avesse egli accennato di piegarsi ad una riconciliazione. Il colloquio fra il duca, la regina, la sorella della condannata e la favorita del re, è una scena in cui l'ingegno di Shakespear sembra riunito alle cognizioni, alla destrezza ed al tatto d'un vecchio e perspicace cortigiano.

Senza dubbio il Sig.r Walter Scott deve principalmente alla felicità del suo genio le bellezze de' quadri poetici ch'ei seppe comporre: l'importanza soprattutto, la copia e l'evidenza de' caratteri, de' quali è inventore forse insuperabile. Ma vi contribuì pure la bontà degli argomenti. S'egli avesse volto gli studî a invenzioni d'altro genere, non sarebbe — osiamo crederlo – andato tant'oltre.

III

Quantunque in questi romanzi del Sig.r Walter Scott abbia molta parte la riproduzione poetica di alcun fatto realmente avvenuto, in essi però l'azione principale è tutta d'idea: appartengono pertanto a quella maniera di moderne epopee, in cui primeggia il bisogno di dipingere i costumi, le passioni e le usanze d'un dato paese in un dato tempo, ed in cui a tale primario interesse si connette la rimembranza di avvenimenti speciali ricordati dalla storia.

Ma l'ammirazione che professiamo all'insigne romanziero non ci tragga nel vizio di que' precettori pedanteschi, i quali ricercando ne' lavori de' sommi valentuomini la norma di ciò che debbasi fare in perpetuo, prescrivono come regole persino le cose che avrebbero dovuto notarsi come errori. Il Sig.r Walter Scott non si fa scrupolo d'alterare sovente i fatti storici dei quali si giova; ed in questo, non pare ch'egli debba servire d'esempio a' suoi successori. Ammiriamo anche noi alcune particolarità liberamente ideate nel descrivere la sconfitta de' Puritani al ponte di Bothwell, benché non conciliabili col narrato da Hume. Ascoltiamo anche noi con diletto le immaginarie avventure di

Ricciardo Cuor di Lione, quando va rammingando sconosciuto fra i boschi — al suo ritorno in Inghilterra — e cerca ospizio nella cella d'un falso eremita: la grazia di queste novelle non ci lascia avvertire all'infedeltà del racconto; né alcuno vorrebbe scancellarle dalle pagine d'*Ivanhoe*. Siccome le ispirazioni dell'estro non si hanno ognora che si vogliono, la critica tiene per canone la tolleranza di difetti secondarî, quando vengono compensati da molte bellezze a cui quel difetto diede occasione. Ma le tolleranze sono pur sempre eccezioni. L'inesattezza storica, considerata in se stessa, è un vizio estetico; perché la bellezza ragionevole vuol essere in armonia colla verità. Chi adunque presentasse con veracità i fatti storici, accessoriamente rammentati in un romanzo ricco d'altronde di molte invenzioni, brillanti o profonde, grandiose o patetiche, ei darebbe un passo ulteriore verso la perfezione.

IV

Quando la rimembranza di qualche avvenimento reale non si unisca accessoriamente al bisogno di dipingere i costumi, le passioni e le usanze di una data epoca; quando invece l'avvenimento reale è quello che predomina sull'attenzione: allora il poeta si ritrova in una sfera di pensieri atti a suggerirgli l'idea d'un'altra specie di composizioni alle quali forse non sarà mal appropriata la denominazione di *storie poetiche*.

Suppongasi una relazione quanto si voglia completa, delle azioni di Colombo. In essa non troveremo descritta, quanto la fantasia nostra vorrebbe, la vicenda di pensieri passionati a cui fu in preda l'animo di quell'uomo, allorquando, prima di cercare altro patrocinio, offerse alla patria sua la gloria e i vantaggi d'una navigazione intentata e subì un rifiuto pusillanime. Peregrinando poscia per le corti d'Europa e rincontrando dappertutto l'esperienza degli ostacoli frapposti dall'ignoranza o dall'invidia alle magnanime imprese; con quali angoscie di sdegno il futuro scopritore dell'America non provò la sproporzione fra la sua debolezza d'uomo privato e le vocazioni del suo genio? Robertson poté narrarci la prudenza e il coraggio del pertinace navigatore, fra le sedizioni e lo scoraggiamento de' suoi compagni, disperati

di mai vedere la spiaggia d'un oceano sconosciuto. Ma non poté particolareggiare gli avvenimenti in concreto. Gli storici ne fanno ammirare Colombo naufrago, su una spiaggia abitata da orde selvagge, che perduta la sua nave, in imminente pericolo di perir di miseria, sgomenta i suoi terribili ospiti colla predizione d'un'eclissi del sole e si rende arbitro de' loro voleri. Ma le notizie positive di quest'avventura non contengono, né possono contenere il ragguaglio de' sentimenti individuali di que' selvaggi, i fenomeni personalmente psicologici, che si crearono nelle loro menti: resta appunto taciuto ciò che alla curiosità nostra più premerebbe d'intendere.

Appunto a sì disaggradevoli deficienze della storia noi tentiamo naturalmente di supplire per qualche modo, in alcuni momenti di meditare solitario: e ricorriamo ai prestigi dell'immaginazione. L'interesse contemplativo opera in noi come le altre passioni. Come il giuocatore preoccupato dal pensiero di vincite, che l'intensa brama gli fa parere come certe, calcola fra se stesso le poste ch'ei metterà, le somme ch'ei deve guadagnare ad ogni volta; vede il tavoliere, le carte, i compagni del giuoco: l'amante in assenza della persona amata, non contento di rimembrare i momenti della trascorsa felicità, precorre all'avvenire ed immagina i colloquî ch'ei spera, le circostanze del luogo e del tempo, que' tenui accidenti persino di cui l'occhio dell'indifferenza non si accorgerebbe nemmeno qualora occorressero nella realtà: non altrimenti l'entusiasmo connaturale alla fantasie più svegliate e più mobili, agisce sulle reminiscenze di eventi e di personaggi, ne' quali la fortuna accumulò combinazioni e la natura umana manifestò straordinarie potenze. Si raccolgono come in un quadro le cose, che accaddero disgiunte per intervalli di tempo. Sono trasandati i dettaglî indifferenti od estranei. L'intelletto si riconcentra sui punti primarî: vi si affeziona: li accresce di tutte le loro concomitanze smarrite: vorrebbe comporre un tutto altrettanto concreto e animato, quanto lo furono i fatti stessi, quando realmente successero. Fra mezzo a tali visioni sorgono frequenti i pensieri morali, le considerazioni politiche, le prette affezioni patetiche. Sono quindi contemporaneamente operose due facoltà

dell'animo eminentemente favorevoli alla poesia: cioè, la commozione pensierosa, onde provengono le ispirazioni liriche; e l'estro produttore di favole epiche.

Perché l'arte non dovrà profittare d'uno stato psicologico tanto consentaneo alla nostra natura e tanto favorevole alle creazioni del bello? I componimenti indicati da noi col titolo di *storie poetiche* servirebbero appunto a tal uopo. In esse verrebbe imitato il lavoro dello spirito e della simpatia, naturalmente portata a ricomporre avvenimenti passati ed a circondarli di tutti gli accessorî, che la fantasia illuminata dall'induzioni dell'esperienza, ama associarvi; perché senza di questi non vi ritrova la pienezza della vita. Le storie poetiche fedelmente attenendosi alle tradizioni del vero in ciò che riguarda i fatti esteriori riprodurrebbero uno de' caratteri delle epopee primitive, siccome le altre specie di moderne composizioni narrative ne riproducono un altro carattere, escludendo il convenzionale ed il falso dalle passioni e dai costumi. E nella stessa guisa che quelle composizioni si scostarono in moltissimi punti dalle epopee primitive, in altri punti se ne scosterebbero parimenti queste storie poetiche, seguendo alcune particolari modalità volute dalle condizioni del tempo nostro. In primo luogo non vi sarebbe raccolto indistintamente, come nelle leggende de' cantori semibarbari, tutto ciò che è conservato nella memoria de' popoli relativamente ad un dato avvenimento: il poeta si fermerebbe alle cose, che vi primeggiano; accennando alla sfuggita il restante e trascegliendo solamente le indicazioni necessarie all'intelligenza de' punti principali. Il divario de' due metodi deriva dalla diversità rispettiva di scopo. Ne' tempi di barbarie, non si hanno altre storie, fuorché i canti de' poeti: al tempo nostro le storie poetiche sarebbero sfoghi d'un bisogno estetico e non monumenti. Esse esprimeranno una sola delle due guise con cui possiamo pensare agli avvenimenti del passato. Lasceranno poi agli scritti propriamente storici l'ufficio di appagare quella curiosità scrupolosa, di cui è proprio ponderare i gradi di certezza, di verosimiglianza, di oscurità, in ogni racconto. In secondo luogo si avverta, che antichissimamente i versi epici ricevevano la forza del loro stile principalmente dalla natura de'

popoli propensi a considerare fantasticamente ogni cosa. Al presente la concitazione verrà dalla situazione volontaria in cui l'autore si sarà posto. In terzo luogo, nelle epopee de' secoli rozzi o non si trovano o si hanno ben poche riflessioni liriche, per la stessa ragione che rare volte si vedono i contadini, o gli idioti, interrompere i loro racconti con espresse descrizioni di ciò che provarono alla vista degli oggetti o di ciò che provano nel significarli. È da uomo colto, il connettere l'enunciazione di fatti esteriori coll'esposizione de' fenomeni generati all'occasione di que' fatti nell'interno dell'animo suo. Anche ne' momenti di maggiore passione l'uomo colto trapassa dal concreto al generico; e le riflessioni generiche ben sovente gli raddoppiano la gioia onde esulta o il rammarico che lo tormenta.

§ 4. *Della tragedia storica.* Quantunque le *storie poetiche* siano per fornirci i mezzi acconci a ritrarre con vigore di fantasia moderna gli avvenimenti ricordati nelle memorie del passato, non è da dimenticarsi che per ritrarli poeticamente è già un uso un'altra forma alla quale converrà più sovente ricorrere, la forma drammatica.

La naturalezza e l'importanza della tragedia storica è fondata sul piacere nascente dal trovare uno spettacolo scenico in luogo d'una relazione fattaci da uno scrittore. Inoltre, fra le cose che mancano alla storia propriamente detta, i discorsi tengono il primo luogo: generalmente parlando la storia conserva le notizie di ciò che fu fatto, e non di ciò che fu detto. Ora, appunto i discorsi e i colloquî sono la sola materia de' versi drammatici. Per quanto il poeta epico si sforzi di scostarsi dal mero raccontatore, è costretto anch'egli a raccontare; ciò che non fa il tragico. Questi compone dialoghi, sostituisce ai ragguagli narrativi indicazioni teatrali ed azioni fisiche — accompagnanti la recita e presupposte nella lettura — tutt'al più, fa narrare qualche cosa da un attore agli altri personaggi.

Pe' quali vantaggi doveva avvenire ed avvenne, che mentre di storie poetiche non si è ancora pensato a comporne, almeno secondo il disegno che ci siamo avventurati ad abbozzare, le

tragedie storiche, invece, vennero in voga già da molt'anni e si resero persino popolari: che anzi, il favore con cui vengono accolte dagl'intendenti le rappresentazioni drammatiche ordinate a rifare sul palco le gravi vicende del passato è il più chiaro indizio ed il più ovvio, della rivoluzione letteraria, quale si sta operando nelle più colte nazioni europee. Chi può infatti pensare ai presenti progressi del Gusto senza rammentare gli elogi più che mai tributati, e per la loro importanza storica, ai drammi di Shakespear? Senza citare lo splendido esempio de' due più insigni poeti del teatro tedesco, Schiller e Goethe, i quali ponendosi sulle orme di Shakespear conseguirono unanime applauso e dal popolo che si abbandona alle sensazioni e dai filosofi premurosi d'esaminare i sentimenti che provano? Senza osservare lo zelo con cui più recentemente i Francesi ambirono d'accostarsi all'avventurosa scuola de' loro vicini? Quantunque le angustie di tempo e di luogo comandate dalla consuetudine alle scene di Parigi, abbiano impedita a quasi tutti i circospetti novatori francesi la schietta pittura de' fatti, quantunque la pompa de' distici alessandrini sia stata di ostacolo alla verità del colorito locale, ad ogni modo ne' loro tentativi fu chiara l'intenzione di ravvicinare la tragedia alla storia. Meno attivi, è vero, si mostrarono gl'Italiani in questo ramo di studî. Ma in mezzo alla quasi generale apatia, il Sig.r Manzoni segnò per noi un'epoca letteraria colla sua tragedia *Il Conte di Carmagnola*. Non arrogandoci di proferire noi stessi una tale sentenza, ripeteremo gli elogi con cui fu caratterizzata da un sommo poeta drammatico. L'autore del *Carmagnola*, così pronunciò autorevolmente il Sig.r Goethe, ha seguito con maestria singolare un metodo drammatico, commendevole per ogni riguardo, ed in parte ideato da lui. Il Sig.r Manzoni trovò nuove vie di bellezza, e le percorse con passi sì franchi, che dall'operato di lui si potrebbe cavare regole e massime per l'avvenire (3).

---

(3) Recentemente il Sig.r Manzoni ha arricchito il teatro italiano d'un'altra eccellente tragedia, l'*Adelchi*.

Capitolo III

Continuazione

§ 1. *Di alcune epoche letterarie in cui predomina l'imitazione dell'antico.* Nella letteratura di varie nazioni moderne si scorgono epoche in cui l'erudizione scolastica fu anteposta all'ispirazione spontanea; in cui l'originalità fu soffocata da un generale spirito d'imitazione pusillanime. Ove questa dimenticanza del vero scopo dell'estetica coincide con un rapido aumento di civilizzazione cagionato dall'introduzione di antichi studî e d'antiche idee, essa è un errore tollerabile per alcun tempo. Ogni periodo di coltura ha i suoi vantaggi caratteristici, ma anche i suoi inevitabili inconvenienti. Così nel secolo decimoquinto e decimosesto, i centoni de' latinisti, de' quali abbondava l'Italia, il conformare la nostra poesia sulla norma di certi modelli greci e romani, il latinizzare lo stile della prosa, erano vizî ai quali recavano compenso l'utile ricerca de' libri smarriti nell'incuria del Medio Evo, la scoperta de' monumenti delle arti del disegno, l'operoso desiderio di rinnovellare fra noi le dottrine filosofiche dell'antichità. Non al tutto consimili, ma non troppo difformi ragioni, sono da allegarsi a difesa del classicismo de' poeti vissuti alla corte di Luigi XIV. Se assumevano un carattere soverchiamente imitatore, essi profittavano allo stesso tempo della nuova gentilezza de' costumi che vedevano alla giornata e contribuivano coi loro scritti a promoverla. Una certa felicità di genio quasi giovanile, faceva loro trovare — parlo degli esimî — un metodico sistema di bellezze, il quale, se si prescinda dalle imperfezioni accessoriamente nascenti dalla troppo scolastica direzione data agli studî, merita lode per molte squisitezze ingegnose e per una finitezza d'esecuzione rare volte pareggiata. Intanto la prosa oratoria, la prosa didascalica, la prosa famigliare, camminavano senza inciampi verso la perfezione. Intanto il governo si valeva persino delle lettere a mansuefare la violenta anarchia de' baroni, a rintuzzare il feudalismo, antico perturbatore della Francia. E pur troppo quella rivoluzione politica non ebbe pieno compimento. Al feuda-

lismo rimase ancora assai forza, come ne fecero fede le recenti calamità di quel regno.

Chi al tempo di Luigi XIV o in quello de' Medici avesse notato, come un'infelicità letteraria, la trascuranza degli argomenti nazionali e l'anteporvi soggetti greci o romani, avrebbe incontrata presso al maggiore numero de' dotti la taccia di strano, oppure di barbaro. Quelli erano tempi, in cui Boileau potea scrivere — senza sospettare d'avere consacrato con nitidi versi un pregiudizio — il noto passo della sua *Poetica*:

La fable offre à l'esprit mille agrémens divers,
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélène, Ménélas, Paris, Hector, Énée.
Oh le plaisant projet d'un poète ignorant,
Qui de tant de héros va choisir Childebrand! [a]

Per altra parte, non sarebbe stato né perfettamente compreso, né ascoltato chi avesse ragionato così: giacché pur voglionsi venerare, quasi esclusivamente, gli antichi, asteniamoci dal frammischiare alla rappresentazione del loro culto e della loro vita, elementi eterogenei all'uno ed all'altro. Non travisiamo alla nostra foggia quell'antichità, che pur tanto siamo ansiosi d'emulare: non ne alteriamo l'immagine con modificazioni di passioni e di virtù, con accidenti morali, che si svolsero in età più moderne. Mancava ancora quella filosofia della storia, che sarebbe stata necessaria a conoscere tutta la verità d'un tale consiglio ed a seguirlo colla pratica. Per esempio l'accusa data da Corneille al *Bajazet* di Racine: *questi turchi sono troppo francesi*, fu giusta; ma Racine non era il solo che falsasse il carattere de' popoli antichi, o stranieri, né il consueto difetto eccedeva l'ordinaria misura nella tragedia di Bajazet. Corneille, egli stesso, cadeva nel vizio da lui rimproverato al suo rivale di gloria drammatica. Ambedue sentivano l'influenza della letteratura romanzesca. Prendansi come punti estremi, da un lato il romanzo di Clelia, e dall'altro

---

[a] [*Oeuvres*, II, Ch. II, vv. 237-42].

Plutarco; troveremo che le tragedie di Corneille e quelle di Racine vi stanno nel mezzo: astrazion fatta dai pregi eminenti de' due poeti di cui i nomi vivranno immortali, massimamente di Racine.

§ 2. *Della scelta di argomenti nazionali.* Quando le arti e le scienze sono ad un grado di sviluppo, che il tener fissi gli sguardi sull'antichità non promove, ma arresta e fa quasi retrogradare la cultura di un popolo; allora si è che la timida ammirazione, che l'osservanza scolastica delle opere greche e romane, apparisce evidentemente una frivolezza perniciosa. E viene ogni dì ripetuto dalle persone spregiudicate un ragionamento del pari semplice ed incontrastabile; ma sì ovvio, ch'ei sembra uno scherzo di parole. I retori, si ripete allora ogni dì, ne raccomandano sopratutto d'imitare i greci modelli. Ebbene, imitiamoli facendo, com'essi faceano; trattando cioè argomenti nazionali, prevalendoci della religione nostra e delle nostre costumanze. Né Omero né Pindaro non cantarono il culto d'Osiride o le favole eroiche dell'Egitto. Tentiamo anche noi, si prosegue indi a pensare, tentiamo d'imprimere alla nostra letteratura il marchio distintivo del nostro secolo e della nostra individualità: altrimenti chi vivrà dopo di noi dovrà giudicarci una generazione di copisti, di cui tutto l'ingegno consisteva in una fredda reminiscenza.

Non ci seduca l'esempio de' Latini. Censuriamone liberamente lo spirito positivamente imitatore: sebbene per essi l'imitazione de' Greci fosse assai meno irragionevole che non lo è per noi. È vero che i Latini ci lasciarono, anch'essi, egregi lavori, che Virgilio basterebbe ei solo ad illustrare una lingua. Ma quanto migliore non sarebbe riuscita la poesia de' Romani, se in luogo di rifare le Medee e i Tiesti, i Romani avessero trasportati sulle scene i tempi eroici del Lazio! Vedasi di quale insolita bellezza risplenda il settimo libro dell'*Eneide*, che parla d'Evandro, del re Latino, e degli antichi Italiani; bellezza nascente dal vedersi ivi riprodotte dal poeta romano cose nazionali, con quella stessa arte con cui un poeta greco avrebbe riprodotte memorie e monumenti della sua patria; dal ravvisarsi quindi in quel libro un'imitazione sapientemente originale dell'arte de' Greci, se è lecita quest'apparente

contraddizione di termini. Poiché i Romani leggevano Eschilo, perché non emulare *Le Persiane*, celebrando le vittorie di Camillo sui Galli e di Mario sui Cimbri? Se i Romani avessero seguìta la via segnata da Ennio, essi certamente si sarebbero alla fine trovati a più alto grado di perfezione di quello a cui giunsero. Strana cosa: i poeti d'un popolo, che si fe' centro a tante nazioni, dapprima sconosciute l'una all'altra; che portò qualche rudimento di civilizzazione a genti semiselvagge, non videro la copia di temi offerti dalla varia vita di popoli diversi dagl'Italiani, e tuttavia connessi cogl'interessi politici della patria loro. Come mai non si sentirono spinti a comporre poemetti e tragedie su Varo ed Arminio, sui Cheruschi, sui Caledonî, mentre avevano pure sott'occhio la *Germania* di Tacito e la *Vita d'Agricola*? Perché non compiansero con novelle e con odi, le calamità delle prime incursioni de' barbari settentrionali, che interessavano i confini dell'Impero decaduto dalla sua pristina gloria? Lo spirito d'imitazione, a cui si era piegata la letteratura, non fu l'ultima cagione del loro silenzio.

Paragoniamo il difetto de' Latini colla fortuna de' Tedeschi successori di Klopstok. Klopstok destò la poesia della sua nazione a celebrare la viva e popolare religione del cristianesimo: rintracciò le memorie eroiche della sua patria: bramò persino di farne rifiorire letterariamente la mitologia. Qualunque giudizio si porti su quest'ultima parte de' suoi tentativi, non potrà ad ogni modo negarsi che, per la Germania, la religione di Theut non sia punto cosa straniera, come lo è il culto, che consacrava altari a Giove e ad Apollo.

Naturale conseguenza di tutte queste riflessioni — proporzionate, come ognun vede, ed opportune al presente stato della nostra coltura — si è di richiamare la stima de' critici e l'elezione degli artisti sugli argomenti nazionali, già boriosamente negletti dal classicismo [1].

---

[1] L'importanza somma e l'opportunità degli argomenti nazionali, è oggidì chiarita da tante altre ancor più ovvie ragioni, che gli stessi partigiani dell'imitazioni dell'antico non osano negarla, o per dir meglio la riconoscono: sebbene non ammettano nella loro integrità gli argomenti addotti da quelli ch'essi chiamano novatori, molto meno le conseguenze logicamente necessarie di tali argomenti.

§ 3. *La presente coltura europea richiede soggetti desunti da ogni tempo e da ogni luogo, ma trattati con libera ed originale osservanza del vero.* Chi per altro si fermasse a raccomandarci opinioni e riti popolari, costumi e memorie patrie, limiterebbe entro a brevi confini l'esercizio dell'estro, che vuole percorrere una sfera molto più ampia. Fondarsi unicamente, come già praticarono i Greci, su cose relative al proprio paese, è un metodo corrispondente in estetica a ciò che è il patriottismo esclusivo in politica. Negli studî del bello conviene elevarsi ad una maggiore generalità di vedute, come in morale è d'uopo ascoltare la filantropia. Noi non viviamo chiusi alle altre nazioni, come i Chinesi e per lungo tempo gli Ebrei: però siamo educati a più varî piaceri, a più multiformi dolori, a più erudita sottigliezza, ad esattezza più severa di pensieri. Noi non ci stimiamo, come i Greci, circondati dai barbari: che anzi niuna fra le nazioni europee può vantarsi del primato in tutti i rami del sapere e dell'industria. E persino dai popoli rozzissimi, il civilizzato europeo impara pur sempre molte cose o ne riceve indirettamente quell'istruzione, non iscarsa né di poco momento, che è inseparabile dagli altri vantaggi del moderno commercio.

Quale è infatti il modo tenuto dai poeti nelle due provincie dell'Europa, ove la letteratura recente si mostrò nel suo maggiore splendore, originalità e ricchezza? I Tedeschi e gl'Inglesi, cui intendo d'alludere, sono appunto quelli che volgono con più liberi sforzi l'azione della fantasia ad argomenti ricavati da tutti i tempi e da tutti i luoghi. Le opere estetiche della moderna Germania vanno di fronte coll'immensa e moltiplice erudizione degli scienziati, coll'indipendenza delle loro speculazioni estetiche, coll'audacia loro nel proporre soluzioni ad ogni problema della filosofia trascendente, e scoperta la fallacia d'un sistema, nel ritentare la fortuna con nuovi espedienti e con nuovo disegno. Gl'Inglesi sono condotti all'universalità letteraria, e dal florido stato delle discipline teoriche e pratiche, e dalle leggi loro, e dai tanti rapporti in cui la Gran Brettagna si trova con tutte le regioni del globo. In un paese arricchito da' mercatanti, i quali governano vaste provincie nelle Indie Orientali, che manda colà

le migliaia di navigatori, che vi ha fondata una società scientifica, che vede illustrati i monumenti di quel vetustissimo impero, è impossibile che non sorga qualche intelletto voglioso di ricercare nella patria di Brama nuovi eccitamenti all'entusiasmo e nuovi soggetti sui quali esercitarne le forze. Inoltre agli Inglesi è più sicuro e più facile, che non ad altri, il peregrinare per contrade di accesso difficile agli stranieri; venendo essi protetti da un governo potentissimo per armi navali, per ricchezze e per frequenti colonie nell'uno e nell'altro emisfero. Se Lord Byron nasceva in Italia, ei sarebbe riuscito un grande poeta, perché il suo genio vi sarebbe nato con lui; ma probabilmente non sarebbe andato a soggiornare nella Grecia; ma non avrebbe veduto i climi e gli uomini da cui trasse quel misto ideale d'antiche rimembranze, di costumi moderni greci e turchesci, da cui deriva in gran parte l'originale bellezza de' poemi sul Corsaro, sul Giaurro, sull'assedio di Corinto e sulla sposa d'Abido.

Tanto è vero che la civilizzazione non accresce soltanto le nostre nozioni geografiche e storiche, né solo moltiplica le relazioni politiche ed economiche fra paesi lontani; ma crea — per un'analoga serie di sviluppi progressivi — nuove occasioni e nuovi temi di poesia.

§ 4. *Risposta ad un'obiezione speciosa.* Noi abbiamo paragonata al patriottismo esclusivo la poesia de' Greci, esenzialmente rivolta a cose nazionali; ed abbiamo poi commendata una letteratura che estendasi ben anche a soggetti stranieri, chiamandola simile alla filantropia. Questo riavvicinamento d'idee potrebbe suggerire a taluno il noto, entro certi limiti verissimo detto: che la filantropia non di rado sostituisce l'interna compiacenza delle intenzioni all'operosa veemenza dell'amor di patria; che in luogo di eroi cittadini essa ci dà oziosi ragionatori: e che per uguali ragioni il metodo letterario consigliato da noi può terminare alla fine in un mero lusso d'estetica, privo di que' vantaggi che provengono dalle letterature premurosamente occupate di temi nazionali.

A ciò primieramente rispondasi: come la benevolenza d'un cuore onesto, benché abbracci indistintamente tutti gli uomini,

naturalmente si spiega più intensa verso i concittadini; e fra i concittadini presceglie gli amici e i congiunti; così la poesia deve applicarsi con predilezione agli argomenti specialmente risguardanti quel popolo nella di cui lingua si scrive. Si è la trascuranza delle cose straniere, che fu biasimata da noi; non mai la giusta preferenza data alle patrie.

In secondo luogo si avverta, che i vantaggi sociali sperabili per noi dalle rappresentazioni del bello consistono principalmente nel communicare molte idee alle classi del popolo meno iniziate al sapere; nell'addestrare le persone colte a concetti più acuti e più elevati di quelli che ad essi sono già famigliari; nel rendere più gradite le loro occupazioni meditative o pratiche, a tutti coloro che si consacrano alle scienze o all'esercizio delle magistrature. L'estro adunque deve portarsi, fin dove il consenta la natura del piacere estetico, su tutte le cose e le idee che prese collettivamente si chiamano *la civilizzazione*.

In terzo luogo, non è da dimenticarsi, che ogni popolo — quand'abbia percorso una serie di rivoluzioni politiche e di cambiamenti relativi alle condizioni della vita privata — può in certo modo ravvisare nelle storie straniere un'immagine della sua. Nelle vicende de' governi altrui esso vedrà sovente le proprie. Nelle istituzioni vigenti in lontane provincie gli si verranno a scoprire i caratteri d'un'era civile, già passata per lui o che viceversa gli si sta preparando. Sotto altre forme, indotte dalle circostanze accidentali di guerre o di sette straniere, un popolo può riconoscere calamità, beni ed errori poco dissimili da quelli a cui va o andò soggetto il suo proprio paese. Però l'universalità letteraria è sì lungi dall'impedire la viva rimembranza e l'interesse per le antichità patrie, i patrî costumi e le patrie circostanze civili; che anzi essa può recar un inaspettato complemento all'uno ed all'altro.

Per ultimo, l'universalità letteraria, senza impedire quegl'impulsi del patriottismo, che sono ragionevoli ed utili, giova a favorire un'altra passione più elevata e più mite: cioè il sentimento della comune fratellanza fra gli uomini benché distanti di clima e differenti di lingua. Senza dubbio alcune nazioni sono ancora

lusingate dall'ambizione di primeggiare: intendo dire, che fra alcune nazioni si trovano non rari individui proclivi a pensare che le patrie glorie sovrastino alle altrui. Ma a lato di questa tendenza avvene un'altra più generosa, il desiderio che la virtù pubblica, la felicità e i doni dell'ingegno si diffondano su tutta la terra.

§ 5. *Digressione*. Poiché la migliorata civilizzazione del secolo decimonono contempera le idee del patriottismo speciale, con altre idee ispirate da passioni filantropiche; progredendo sempre più il mondo nella scienza del ben pubblico è da sperarsi, che il patriottismo potrà finalmente unirsi e confondersi colla filantropia: in tal caso l'universalità letteraria diverrà sempre più accetta, anzi connaturale ai bisogni degli umani pensieri. Ne sia qui permesso di digredire ad alcune congetture su di uno stato sociale in cui l'amor di patria e l'amore dell'umanità diverrebbero, per dir così, un'identica cosa. È una condizione di vivere civile, presentemente impossibile, che sarebbe dannosa e colpevole follia, il voler procacciare; ma che forse verrà generata, chi lo sa? dalla forza del tempo in qualche lontana epoca dell'avvenire.

Quali sono le occasioni, in cui l'amor di patria non coincide colla filantropia universale? Quando gli interessi d'un popolo si trovano opposti a quelli d'un altro; ciocché si verifica principalmente nelle guerre e nelle gare finanziere relative alla bilancia del commercio, alle ricchezze, all'industria. Ora, per rispetto alle guerre, l'opinione che la pace sia per essere un dì inalterabile fra gli stati, una condizione quasi necessaria alla sussistenza di essi non è un'opinione assurdamente romanzesca.

Nel Medio Evo si armavano l'un contro l'altro ciascun signore d'un meschino castello, e ciascuna città. E in que' miseri secoli la sorte de' principi, de' potenti e de' poveri soggiaceva ad incessanti pericoli adesso sconosciuti. Dopo il Medio Evo si mossero guerre per motivi frivoli o per altri motivi oggimai divenuti anch'essi impossibili. Perché adunque chiuderemo il cuore alla speranza, che la progressiva scienza dell'organismo civile sia per condurci ad un'assoluta sicurezza, garantita non solamente dall'interesse di ciascuno; ma anche dalla difficoltà di trovare chi

voglia farsi capo o complice delle violenze o chi vi si lasci suo malgrado costringere? Riguardo poi alle gare finanziere, è ben vero, che la potenza ed industria, relativa fra gli stati diversi, che le opinioni communi o particolari, tanto a chi amministra, come a chi è amministrato, non concedono ancora di astenersene. Chi volesse rinunciarvi ad un tratto diverebbe la vittima de' suoi vicini. Ma ciò che oggidì è pernicioso non sarà sempre inopportuno; molte cose impossibili a noi diverranno forse non troppo difficili a conseguirsi. L'impossibilità attuale non deriva dall'essenza delle umane società; essa dipende da circostanze variabili. Ci sovvenga, che nel Medio Evo giovarono le armi private onde si circondavano le corporazioni di mercatanti e d'artefici, per non restare indifesi in mezzo all'universale anarchia. Chi riguardasse come ostacoli necessarî e perpetui, le difficoltà risultanti dalle nostre organizzazioni civili naturalmente soggette a mutazioni repentine o insensibili, ei ragionerebbe come avrebbe ragionato un uomo del Medio Evo, a cui fosse piaciuto di asserire: l'industria non poter mai far senza di corporazioni armate, perché non può, né potrà giammai essere protetta dalle forze communi dello stato. Fingansi cessate le gare finanziere e cessate per sempre le guerre. Suppongansi statuite tutte le forme convenienti a tale perfezione d'ordine pubblico — o come cagioni o come naturali concomitanze di esso — e mancherà ogni materia a quelle aserzioni del patriottismo, che hanno dell'ostile. Governanti e governati godrebbero di beni, che a noi sembrano meramente ideali, dacché il tentare di conseguirli sarebbe per noi uno sforzo intempestivo e funesto. Le azioni patriottiche a cui resterebbe tuttavia incitamento ed occasione, si troverebbero, almeno indirettamente, in armonia cogl'interessi degli altri popoli, quasi come ora lo zelo de' cittadini pel loro municipio ridonda ad utilità di tutte le suddivisoni del corpo sociale. Il patriottismo pertanto tenderebbe a confondersi coll'amore dell'umanità.

Ma lasciamo stare i pronostici d'un avvenire ipotetico, certamente non assegnato né a noi, né ai nostri figli nel corso della fortuna. Riconducendoci entro i confini del nostro argomento,

riportiamo lo sguardo ad oggetti, che l'esperienza testifica e che una facile induzione ci svela.

§ 6. *Schiarimenti sul modo con cui vuolsi ricavare poesia dai fatti dell'antichità, del Medio Evo, e dal tempo moderno.* I viaggiatori e gli eruditi, si affaticano a gara nel raccozzare le sparse notizie dell'antichità, nel rinvenirne i monumenti e nell'illustrarli. La filosofia della storia viene proponendo, ora nuovi sistemi, ora principî ponderati con accurata cautela, a fine di mettere in chiara luce il carattere delle più vetuste rivoluzioni e di que' rudimenti della civiltà, di cui non ci restano che ricordi incerti e sconnessi. L'ardito disegno concepito dal Vico nella sua *Scienza Nuova* fu rinnovato con forme più o meno variate, con teorie più o meno originali. Per tutto ciò noi conosciamo oggidì i Greci e i Romani — dicasi lo stesso per riguardo agli Egizî, ai Persiani, agl'Indiani ed ai Celti — assai più che li conoscessero gl'Italiani nel secolo decimosesto ed i Francesi in quello di Racine e Corneille. Né il progressivo accrescimento della filologia può rimanere senza frutto per l'estetica. Non trattasi già di trasfondere ne' lavori moderni le bellezze de' primitivi capi d'opera, né di ricercare la perfezione imitando, come discepoli, Omero e Virgilio, Pindaro ed Orazio. Trattasi di valutare le virtù e i delitti, la sapienza ed i pregiudizî, le passioni de' privati e l'organismo politico nelle repubbliche greche ed in Roma, secondo le idee attualmente sentite ed acconsentite dal nostro intelletto. Finora vi fu troppo di convenzionale e negli elogi e ne' biasimi, dati ai popoli classici. Si è lodato talvolta ciò che era da esecrarsi: si è ceduto ad abitudini scolastiche, in parte nascenti da errori tramandatici da vecchi scrittori partecipi delle false opinioni del loro secolo — ed ogni secolo ha errori suoi proprî — in parte da superstiziosa ammirazione per uomini e cose, che parvero quasi sovrumane. Del resto, non abbiamo profittato ancora, per cavarne pitture fantastiche e ritratti poetici, di tutto l'insieme della vita civile e domestica degli antichi; specialmente de' Romani. Pongasi mente all'oppressione, alle usure ed alle carceri, onde i plebeî furono travagliati in Roma da' patrizî durante quel periodo che il Vico denomina dell'*aristo-*

crazia rigorosa; si pensi alla schiavitù domestica sussistente contemporaneamente coi semplici costumi de' dittatori contenti di coltivare un povero campo; indi al lusso ed alle sfrenatezze degli ultimi repubblicani e de' sudditi degl'imperatori; alle crudeltà esercitate persino di propria mano dalle matrone sulle misere schiave, per motivi frivolissimi; ai gladiatori ed alle fiere del circo; alla filosofia stoica, germe d'eroica fortezza negli animi migliori, nel mentre che la città offriva lo sconcio spettacolo di cinici prezzolati nelle case de' grandi, di epicurei sfacciati e di oziosi rapsodi di tutte quante le teorie filosofiche; al miscuglio di tanti riti idolatri, quanti ne portavano al centro dell'Impero le genti soggiogate; alle sfarzose solennità di sacrificî e di lettisternî; ai misteriosi templi destinati a superstizioni tenebrose o a lussurie: quale materia d'invenzioni severe, singolari, commoventi e morali, se vi si applichi quello spirito con cui Walter Scott dipinse i costumi della sua Scozia! So che i dettagli della vita de' Romani non li conosciamo sì bene, come possono conoscersi gli Scozzesi di due secoli fa: ma la fantasia può valersi anche di notizie frammentali, da pochissimi dati può derivare vaste concezioni, naturali e caratteristiche. Che argomenti pel teatro e per l'epopea storica e pe' romanzi, non fornirebbe la guerra servile di Spartaco? Perché non trasporteremo su una tela più ampia il sentimento di commiserazione e di sdegno, con cui Lord Byron animò la sua descrizione della famosa statua rappresentante il gladiatore morente? « Eccomi dinanzi il gladiatore prostrato nella polve. Ei si appoggia su di una mano — la sua guardatura è d'uomo che acconsente a morire, ma comprime il dolore; il suo languente capo cade sempre più. E sgorgando lentamente le ultime goccie dalla rossa ferita aperta nel fianco, cadono ad una ad una pesanti, come le prime goccie della pioggia creata dal tuono. Intorno a lui, l'arena è affollata di popolo, egli spirò prima che cessasse il plauso inumano che salutava il vincitore. Il misero lo udì, ma non vi attese; i suoi sensi erano col suo cuore, ed il suo cuore era lungi. Ei non curava, né la vita, né la lode che perdeva. Ei vedeva la sua rozza capanna sulle sponde del Danubio: colà scherzavano i suoi figlioletti: colà viveva la donna di Dacia, madre a loro

— egli, il padre di quella famiglia — svenato per una festa romana. Questi pensieri lo abbandonarono coll'estremo zampillo di sangue. Dovrà egli morire, e invendicato? Sorgete o Goti e satollate il vostro furore » (2). Non meno gravi momenti poetici offre la progressiva dissoluzione dell'impero, la decadenza dell'idolatria e la diffusione del culto del solo Dio. Già alcuni scrittori brillanti per non volgare fantasia si volsero da questo lato; e la fortuna de' loro componimenti è pegno di buon successo per chi vorrà progredire più oltre. Per citare soltanto un esempio, nel romanzo l'*Agatocle* si trovano indicazioni preziose. Quella sopratutto, relativa al trapasso del patriottismo romano ad una filantropia resa attiva dalla religiosità, è un concetto che può divenire fecondo di molti e multiformi risultati.

Come il classicismo d'imitazione fu scarso ed inesatto, nel rappresentare l'antichità, così le letterature romanzesche falsarono il Medio Evo. A noi incombe di dipingerlo, quale esso fu o almeno quale ci appare dopo studî sinceri e non frettolosi. Non dobbiamo fermarci alle favole dei trovieri e degli Spagnuoli, o de' poeti educati alla scuola degli uni e degli altri. Ancor meno dobbiamo fidarci alle opinioni di qualche moderno esageratore o anche favoleggiatore, di certe virtù de' barbari nostri progenitori: sia che le sue iperboli o le sue menzogne provenissero da illusioni involontarie, sia che servissero a fini maliziosamente celati. Neppure è da seguirsi il sistema di disapprovazione continua e monotona, stato in voga negli anni che precedettero la Rivoluzione Francese. È d'uopo fondarsi sul vero, non sulle declamazioni de' partiti. Il vero ci farà trovare le maggiori bellezze entusiastiche; esso ci condurrà ad invenzioni non infedeli alla natura, perché non ci costringerà a falsare mai nulla, ma ci porterà anzi — secondo gli argomenti che si trattino — a dare agli oggetti le tinte più giuste e più risentite.

Venendo ai tempi moderni, è superfluo diffondersi in parole, onde mostrare l'immensa copia di temi e di cose, che essi somministrano. Abbiamo la varietà di tutti i climi della terra e tutte le

---

(2) *Childe Harold*, Canto 4° [St. CXL-CXLI].

gradazioni dalla vita selvaggia fino al lusso di Parigi ed all'opulenza di Londra. È bensì da osservarsi espressamente, come la cognizione delle cose straniere, del Medio Evo e dell'antichità più remota, è per recare vantaggio ai poeti che si occuperanno d'avvenimenti patrî, de' costumi de' loro concittadini, delle proprie individuali passioni o pensieri. Quegli di cui le idee stanno ristrette per così dire, ne' confini del paese ove ei nacque, è allucinato da meschini pregiudizî locali. Sono i confronti, che c'insegnano a giudicare la società cui apparteniamo: sono essi persino che, mediante le rassomiglianze o i contrasti, ci fanno scoprire in essa molte cose, le quali ci sarebbero sfuggite, per la disattenzione con cui vediamo, senza guardarli, gli oggetti famigliarmente giornalieri. Napoleone diceva, che a formare rapidamente un soldato ci vogliono ducento leghe di marce. Parimenti l'intelletto s'addestra agevolmente a pensare, quando si porta a considerare altri popoli che il suo; ed è noto ad ognuno, che il poeta esser dee pensatore.

§ 7. *Ostacoli, che si oppongono al pieno e rapido sviluppo del poetare moderno.* Non avendo noi impreso un trattato d'estetica pratica, ci asteniamo dallo specificare quali forme di composizioni siano acconce alle varie classi d'argomenti derivati dalla storia antica, dai tempi di mezzo, dai moderni; e distinguendo poi in questi i soggetti stranieri, i nazionali, i municipali, le idee ed affetti personali al compositore. Ognun vede per esempio che la commedia non ama d'estendersi a costumi rimoti dai nostri: che volendo narrare in versi avvenimenti recentissimi è d'uopo adoperarvi la lirica, o canti epico-lirici chiamati *romanze* dali Spagnuoli e dai Francesi, e *ballate* dagl'Inglesi e dai Tedeschi. Né le epopee, né la tragedia vi tornerebbero idonee. Ma se volessimo dar compimento a somiglianti osservazioni tecniche, incomincerebbe un nuovo tema. Gioverà piuttosto notare quali ostacoli ritardino nelle più colte provincie d'Europa i progressi dell'arte poetica.

I lettori inglesi e i tedeschi, si mostrano — parmi — troppo indulgenti per le prolissità e le inuguaglianze, quando all'insieme non manchino pregi reali. Per la condiscendenza del pubblico gli

autori contraggono l'abitudine di comporre con fretta e con troppa fidanza. Se temessero maggiore severità di giudizî, si sforzerebbero di fare ancor meglio ch'essi non facciano o non abbiano fatto i maggiori valentuomini delle loro ultime scuole. Avvezzi ad udire gli encomî dell'originalità ed a fondarsi su teorie rivolte ad interpretare ed avvalorare le ardite potenze del genio, non spererebbero mai fama ed applausi, dall'applicarsi principalmente a riuscire corretti. Bensì a misura che il pubblico divenisse di più difficile contentatura — e non lo divenisse per indifferenza al bello, né in forza di pregiudizî pedanteschi — chi ambisse la difficil corona porrebbe ogni studio onde penetrare, onde raccogliere tutte le bellezze che possono appagare i bisogni della fantasia e che allo stesso tempo possono soddisfare a tutte le condizioni volute dall'intelletto. Ei si applicherebbe con intensissima industria a trattare ogni argomento con tutta la possibile grandiosità, verità, energia e grazia, senza deviazioni, né trascuratezze.

In Francia, per lo contrario, la critica negativa si oppone all'intero sviluppo degli ingegni. Tanto più, che ivi si rispettano ancora, siccome leggi del Buon Gusto, certe formole tradizionali riprovate dalla filosofia. Molti francesi, per altro, cominciano a riderne; e fra quelli che esteriormente professano d'osservarle, alcuni ubbidiscono ad un consiglio di prudenza che li avverte d'innovare per gradi, comunque la loro mente siasi già emancipata da tutti gli errori. Frattanto il conflitto degli interessi e delle teorie politiche interrompe l'attività degli studî propriamente letterarî. Lo zelo o la malizia, introducono sovente nelle tragedie e nelle odi, allusioni speciali, a guisa di *pamplets*: per le quali si ottengono applausi vivissimi da chi partecipa alle opinioni politiche dello scrittore, e si alletta efficacemente la curiosità della moltitudine; ma si è indotti a lasciar da parte molte cose eminentemente caratteristiche e proprie dell'argomento. Inoltre chi scrivendo versi o romanzi non si dimentica d'appartenere ad un partito, aspira a conciliarsi l'animo di quanto maggior numero di persone egli può; però si astiene dall'urtare di fronte pregiudizî letterarî ancora tenuti da molti. A che andar cercando nuovi avversarî? Ma quando sarà calmato il violento trambusto

de' dispareri politici — che non può durare in perpetuo — la Francia vedrà prosperare rapidamente le nuove maniere poetiche. Tutto si combina ad accertarlo: la massa delle cognizioni già diffuse nel popolo, l'abitudine ch'egli ha contratta d'intendere e d'apprezzare idee ardite, ragionamenti sottili, allusioni ingegnose presentate con eloquenza nelle discussioni politiche: il grandissimo numero di eruditi e di scienziati onde abbonda quel regno: i capi d'opera de' poeti stranieri, ivi confluiti e tradotti e premurosamente cercati da un'innumerabile folla di lettori.

Uguale augurio, spiacemi doverlo confessare, non può farsi per l'Italia. Qui gli ostacoli sono di gran lunga maggiori, parlando anche soltanto di quelli che nascono dalla tempra degli studiosi, scrittori e lettori.

In Italia le scienze morali trovano scarsi cultori. Indi le osservazioni più intime sul cuore e sui costumi, rare volte vengono in mente ai poeti; e se taluno di essi ne esprime, sono intese ed apprezzate da pochi. Indi manchiamo di romanzi perché i romanzi richiedono appunto più di qualunque altro genere di invenzioni letterarie, ampiezza di cognizioni psicologiche applicate ai casi della vita.

Le eterne dissensioni sulla lingua contribuiscono ad impacciare l'intelletto, ad assiderare l'immaginazione, a confondere i giudizî in fatto di Gusto. Al di là delle Alpi si durerà fatica a credere, che i dotti d'Italia, dopo lunghissime dispute, non sono ancora pervenuti a porsi d'accordo sul linguaggio da usarsi ne' loro libri. Alcuni gridano: che è d'uopo richiamarlo a' suoi principî, cancellarvi ogni traccia di modi stranieri; cioè a dire, che è d'uopo ritornare alla sintassi ed alle frasi del Cinquecento e forse del Trecento. Quasi fosse in potere di chicchesia respingere le idee e le frasi, che sono l'effetto necessario e l'immagine esterna delle idee, entro ad una sfera più angusta di quella che le idee occupano. Ed ove riuscisse possibile il farlo, si dovrebbe forse considerarlo per un bene? Se, come predicano i rigoristi, questo è il consiglio d'un verace zelo nazionale, perché non torneremmo anche a fabbricare appartamenti, quali si usavano prima della passata di Carlo VIII? Perché non dovremmo star di nuovo con-

tenti de' taglieri, delle vivande e de' liuti, che rallegrarono le nozze di Messer Piero di Gino Capponi? Altri fra i letterati nostri si credono far prova d'ardito senno concedendo che la lingua di questo secolo debba essere moderna; che è pedanteria il serbare tutto il rancidume de' nostri vecchî libri: che non fanno autorità certi scrittoracci citati dall'Accademia della Crusca, chiamati dal Baretti fin da mezzo secolo fa *una caterva di notai, di barbieri, di bottai, di falegnami .... i quali nelle informi loro cronache ne dissono come «lo re Lisandro Macedonio giva per Babillona a cavallo un cavallo appellato Bucifalasso; o che fu in Creta una fata dagli occhi d'oro chiamata Drianna, che curò uno re chiamato Tisero dall'Arbintro periglioso»* (3). Il nostro idioma, soggiungon questi linguisti più indulgenti de' primi, ha d'uopo che gli si riformi il vocabolario; che si accresca al vocabolario il molto che manca a rendere completo il linguaggio delle scienze e delle arti. È di mestieri perciò ammettere molti nuovi vocaboli già consacrati dall'uso ed intesi da Torino fino a Palermo. Essi acconsentono persino, che se ne ricavi da linguaggi parlati dagli stranieri, ove il vocabolo oltramontano sia il più chiaro per noi, perché già addomesticato dalla consuetudine di molti o dall'esempio d'insigni scienziati. La lingua italiana, ripetono essi sovente, non è da scambiarsi con verun dialetto di veruna particolare provincia. Ma dopo avere professate sì ragionevoli dottrine, non si astengono poi sempre dallo screziare il loro stile con riboboli e proverbî fiorentini, poco intelligibili a chiunque non sia un letterato di professione; tal altra volta e più spesso marchiati di rozzezza e cinismo proprî del tempo, in cui nacquero que' riboboli o que' proverbî, e della plebe che gl'inventò. «Vi è», ragionava Cesarotti, «certi dogmi di buon senso, che il pregiudizio non osa di negare in massima, e che ei si riserba di contrastarli nell'applicazione» (4). Tale appunto si è il procedere di codesta seconda setta di puristi, quando essi scrivono o giudicano scritti altrui, specialmente se sono relativi a cose morali. Ben di rado pare a loro che manchi alla lingua

(3) «Frusta Letteraria», n°. 25 [*Opere*..., III, pp. 117-8].

(4) Cesarotti, *Rischiaramenti apologetici al saggio sulla filosofia delle lingue* [p. 190].

usata dagli scrittori approvati dalla Crusca una parola o una frase necessaria all'espressione di qualsivoglia idea. A loro può applicarsi anche quest'altro avvertimento del Cesarotti. « Non bisogna credere d'aver il vocabolo, quando non corrisponde adequatamente all'idea; e quest'esame è più difficile di quel che si pensa. No, non dee credersi d'aver il vocabolo quando non si ha che un termine solo per un oggetto di molte facce; non dee credersi d'aver nella nostra lingua una voce equivalente ad una voce straniera, quando l'idea dell'una è più ristretta o più estesa, quando la nostra non presenta che un'approssimazione, un'analogia vaga e generale; quando coll'idea principale non si conserva l'accessoria, o quando l'uso fra noi ve ne annetta un'altra diversa e talora opposta, di lode o di biasimo, di nobiltà o di bassezza » ([5]). Il terzo parere intorno all'idioma italiano è quello di linguisti, che meritano il nome di *filosofi*: e risulta dall'insieme de' principî comuni ad ogni lingua, adattati alle circostanze particolari della nostra — sì per riguardo all'indole grammaticale di essa, come per riguardo alla maniera d'arricchirla di termini e frasi necessarie a dire ogni nostra idea o atte ad esprimere le nostre idee con maggiore evidenza, spirito e grazia. Laddove i puristi meno rigorosi confessano esser d'uopo che la lingua usata dagl'Italiani del secolo decimonono sia moderna e non antiquata; ma vanno poi razzolando pe' libri parole e frasi, a cui talvolta fa d'uopo di commento per intenderle, e stimandole appartenenti alla lingua ancor viva, le propongono agli scrittori e biasimano chi invece di quelle fa uso di termini nuovi più consueti e più conosciuti: per lo contrario i linguisti filosofi s'accostano al metodo tenuto dai Francesi. Quando un termine non si ode più ne' discorsi delle persone colte, e che l'uso commune ve ne abbia sostituito un altro del pari significativo, non equivoco, analogico; questo è da preferirsi eziandio nelle scritture — eccettuati pochissimi casi, in cui certi accidenti di stile poetico rendono conveniente la riproduzione del modo più antico. I termini adoperati nel conversare o nelle importanti contingenze della vita si legano per legge d'associazione alle

([5]) *Rischiaramenti ecc.* [p. 191].

passioni, alle cose, alle opinioni più influenti sulla condotta o sulla felicità di ciascuno; e però giovano ad abbellire lo stile con idee sottintese sommamente variate ed interessanti. Le locuzioni apprese da' libri e non da altro fuorché da' libri, non le hanno tali associazioni, e quindi nemmeno tali bellezze. Se i puristi non del tutto ligi alla Crusca sentono anch'essi il bisogno di correzioni e d'aggiunte al vocabolario di quell'Accademia: i linguisti filosofi lo sentono assai più, perché sono più avvezzi a studiare libri stranieri. Essi inoltre riconoscono ed affermano apertamente che la lingua italiana non può essere né sì ricca né sì pregevole per espressioni sottili ed esatte di idee morali, come lo è la francese. Perché l'Italia non ha tanti uomini dotti e pensatori quanti ne conta la Francia; né fra noi si odono continue discussioni sulle materie più gravi; né abbiamo una capitale ove concorra la maggior parte degli scienziati, degli artisti, de' poeti, i quali uniti agli uomini di stato, addestrano a pensare ed a sentire un immenso numero di persone più o meno colte, e si addestrano essi stessi a vicenda e vengono eziandio addestrati dal pubblico; né abbiamo un centro da cui si diffonda rapidamente e continuamente il saper nazionale per tutte le provincie, con ogni maniera di scritti. La verità di queste ultime massime è evidente, innegabile: eppure queste massime non vennero finora accettate se non da una parte de' letterati italiani. Le invettive, i sofismi, le ripetizioni di vecchie ciance, contrapposte a raziocinî chiarissimi, non sono per anco finite.

Posti nell'incertezza e sbalorditi dal contrasto di opposte sentenze, molti scrittori si argomentano che è d'uopo pensare ai fatti suoi, tenersi in sicuro. Indi scrivono col dizionario alla mano. Se si deve eccedere, eccedono piuttosto di purismo, che non di moderna libertà di stile. Sono certo di non ingannarmi, essi più volte tralasciano di dire un loro pensiero, perché non si confidano di saperlo esprimere in un modo irreprensibile da tutti i partiti. Un'idea non fa un libro, pensano essi, senz'avvedersi che questa pusillanimità li conduce ad uno stile vacuo se non esangue; avvertono soltanto che un modo, una locuzione riputata licenziosa attirerebbe su di loro gli anatemi d'un partito. Altri letterati più

intraprendenti e bramosi di gloria, ragionano così: io sono conscio di sapere giovarmi di que' mezzi che i vocaboli intesi in Italia mi forniscono onde esprimere i miei pensieri: lunga lettura, ed attenzione alle menome inflessioni di frase, alle menome sensazioni destate da' vocaboli, me ne rassicurano. Ed io non voglio sacrificare niuna idea alle timide convenzioni, né all'autorità de' parolai. So fin dove giunga la capacità della così detta lingua pura; ebbene, me la lascerò dietro le spalle ogni qualvolta non sia forte a seguirmi. Ma tutte insieme le mie frasi mostreranno, a chi intende, lineamenti italiani, padronanza del linguaggio, non imperizia o rilassatezza. Gli scrittori di questa tempra sono rarissimi. E perché sono rarissimi, corrono un arringo assai arduo, mancando essi de' sussidî che verrebbero dagli sforzi riuniti ed unanimi di molti studiosi. Per essi la prosa è un'arte quasi altrettanto delicata, come l'arte de' versi. Così il linguaggio diviene uno strumento difficile a maneggiarsi e per conseguenza sproporzionato alle forze del maggior numero. Infatti coloro che scrivono cose di ragionamento, generalmente, non aspirano a tanta perfezione. Si rassegnano a venir biasimati di qualche imperizia, non avendo il tempo d'addestrarsi a sì squisita delicatezza di dicitura. Ma se le cattive scuole non avessero fatto gl'Italiani tanto schizzinosi; s'eglino tenessero il modo tenuto dagl'Inglesi e dai Francesi, nell'adottare locuzioni e maniere di esprimersi introdotte dall'uso della vita e nel rigettare fra le anticaglie quelle voci che l'uso della vita abbandonò, avrebbero anch'essi una prosa riconosciuta da tutti per buona, una prosa pieghevole agevolmente a delineare tutte le intenzioni dell'animo, utile a' progressi mentali in que' casi stessi in cui presentemente essa vi frappone degli ostacoli. Non potremmo, è vero, camminare di pari passo coi Francesi e gl'Inglesi, per le ragioni addotte poco sopra; ma saremmo giunti a quel punto, che la nostra condizione sociale e scientifica ci permette di raggiungere. Una terza sciagura delle lettere nostre proviene dal falso italicismo. V'ha più d'uno fra noi, che si conturba al solo udire che Alfieri, benché tragico insigne, non è pareggiabile a Schiller: e vi rispondono con voce appannata dall'ira, «Voi non sentite amor di patria: è vergogna,

per un italiano, lasciarsi uscire dalle labbra tale parola ». Benché i fatti innegabilmente attestino, che l'Italia, in questi ultimi tempi, non conferì all'incremento delle scienze e delle lettere, quanto l'Inghilterra, la Germania o la Francia, i falsi italicisti si ostinano a cavillare ed a negare. Montano sulle furie contro a chi svela, senza cerimonia, la nullità o quasi nullità nostra, in alcuni rami di studio. « Foss'anche vero », gridano essi, « si dovrebbe tacerlo ». In somma essi ci danno daddovero quel consiglio, che fu dato ironicamente dall'autore d'un opuscolo, contro al quale inveirono, ed inveiscono ancora, i pedanti della nostra penisola; cioè l'autore della *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo.* « Chi tasta », scriveva Grisostomo, « nel polso al fratello suo la febbre mortale, se ama lui davvero, gliela tace; non gli consiglia farmaco mai né letto, e lo lascia andar diritto al Creatore » ([a]). Però si ripete imperturbabilmente, essere l'Italia a niun popolo seconda, essere noi i precettori dell'Europa e che so io? L'amore che altri ponga a' libri stranieri, si confonde persino da taluni, con una ligia servilità, e servilità non letteraria. Eppure abbiamo dinanzi agli occhi chiaro l'esempio de' fisici e de' matematici. Non è egli vero che in questa classe di studî l'Italia vanta oggidì maggiori valentuomini che non nelle scienze morali? Ebbene: que' valentuomini non sono forse solleciti d'appropriarsi la cognizione della verità, qualunque sia la parte di mondo ove la verità venga scoperta e proclamata? Si mostrano forse schivi di confessarlo? Infatuati delle antiche glorie del nostro paese, pensiamo noi almeno a rendere proficua, quanto si potrebbe, per tutte le persone colte la lettura di que' pochi libri, che noi giustamente esaltiamo come capi d'opera nelle scienze morali? Non già: perché sarebbe d'uopo istituire un esame critico di essi, ed a molti piace soltanto incensarli come reliquie consacrate. Vuolsene una prova? Tra le tante edizioni delle opere di Machiavelli avvene una corredata di note indicanti que' progressi ulteriori di teorie politiche, che sono più da vicino connesse colle speculazioni del capo scuola fiorentino; e che ne completano alcune e ne emendano altre? Abbiamo

---

([a]) [p. 116].

mai pensato a commentare Machiavelli o Vico o il libro *De' delitti o delle pene*, col disegno tenuto da M.r de Tracy nel suo insigne lavoro sullo *Spirito delle leggi* di Montesquieno?

Queste verità ci sconfortano, ogni qualvolta ci paragoniamo ai nostri vicini. Se però ci volgiamo a raccogliere i termini d'un altro confronto, e paragoniamo l'Italia d'oggidì, massimamente le provincie settentrionali di essa, coll'Italia di quarant'anni addietro, avremo di che sollevarci in speranza. Comunque la pedanteria mantenga ancora arruolati sotto alla sua bandiera molti letterati di professione, fra questi se ne contano pochi che accettino senza restrizione tutte le opinioni pedantesche; chi ne rifiuta una, chi un'altra. La pedanteria è una pianta ancor viva, ma che per vecchiaia lascia inaridire, ad ogni stagione, qualche suo ramo. Il maggior numero de' lettori protesta ancora un rispetto implicito pe' così detti *classici della lingua*; ma li lascia quasi tutti ammuffire nelle biblioteche. Da alcuni anni in qua se esce in Italia una poesia modellata sul gusto tradizionale, essa potrà venir lodata per avventura da' partigiani, ma il pubblico l'accoglie con fredda apatia. O non se ne parla affatto o dopo un mese non v'è più chi la rammenti, né in bene né in male. Per lo contrario le poesie della nuova maniera divengono argomenti di discussioni e di discorsi. Gli avversarî stessi furono più d'una volta costretti a concedere che vi brillano molte bellezze; e che gli autori — ove non fossero traviati, com'essi suppongono, da falsi sistemi — aumenterebbero la gloria letteraria del proprio paese. Il profluvio di sonetti accademici, di fanciullesche canzonette arcadiche e di versi mitologici, si è diminuito di tanto, che par d'udire le ultime fucilate d'un corpo di truppe scompigliate e già in fuga. E quelle non più sì frequenti puerilità, periscono subito entro le mura d'un municipio, se non piuttosto entro le pareti della casa ove nacquero: laddove anni sono, puerilità dello stesso genere, anzi ancor più meschine, procacciavano i titoli di *celebratissimo* e di *valorosissimo* ai loro autori, per tutti i crocchi di verseggiatori scioperati ond'era piena la nostra penisola. Le traduzioni di libri stranieri si moltiplicano ogni dì, nel mentre stesso che va crescendo il numero delle persone, cui è famigliare l'idioma fran-

cese e non ignoto l'inglese e il tedesco. Quelli che conservano l'implicita stima poc'anzi detta, per l'intera collezione de' classici italiani, leggono ben più volontieri opere oltramontane; per queste provano quella sorte d'ammirazione, che Elvezio nominava *sentita*. I giovanetti sopratutto e le donne gentili accolgono con favore le utili novità; ignorano o sprezzano i pregiudizî della tradizione letteraria.

Concludendo: quantunque in Italia non sia dato di sperare progressi, né così rapidi, né così generali, né così vigorosi, come negli altri tre paesi più colti d'Europa; la condizione tuttavia de' nostri studî, che pur va migliorandosi, ne accerta, che noi non resteremo spettatori affatto indolenti dell'alacrità altrui. Già qualche tentativo individuale lo abbiamo veduto; e se ne udirono gli applausi oltramonti. Ma quando la Francia si sarà applicata a seguire apertamente la nuova rivoluzione poetica, questi tentativi diverranno ben più frequenti, rimarrano meno isolati ed incontreranno opposizioni minori. Perché, a dispetto dell'avversione esternata da molti, in parole, per quelle ch'essi chiamano *francioserie* — usando di una frase superba ed inurbana — è certo, che le verità letterarie e filosofiche indicateci dagli stranieri, non divengono mai sì facilmente popolari fra di noi, come quando gli stranieri che ce le communicarono, sono i Francesi.

Capitolo IV

Di alcune forme di poesia meno acconce alla presente civilizzazione

§ 1. *Avvertenza.* Osservare che alcuni partiti d'arte poetica non consuonano in piena armonia cogli studî, cui è maggiormente inclinato il gusto europeo non è un escluderli assolutamente dalla letteratura. Se fra le cose altre volte approvate con applauso, cercate anche con predilezione, ve ne siano alcune da cui giovi quind'innanzi astenersi del tutto, è una questione da cui amo prescindere. Basterà notare, quasi a guisa di storici, que' modi

dell'estetica, di cui praticamente vediamo scemata e congetturiamo doversi indebolire sempre più l'influenza sull'estro de' poeti.

§ 2. *Epopea, così specialmente denominata dai trattatisti scolastici.* Il poema epico, architettato con tutti gli accorgimenti puntigliosi indicati dai trattatisti scolastici, quando vogliono definirne l'idea perfetta; cioè il poema epico esponente un grande avvenimento mediante l'intreccio di varie invenzioni arbitrariamente innestate a qualche tradizione famosa, reso mirabile dal macchinismo di enti sovrumani, fregiato d'episodî ecc. ecc. non è in proporzione col crescente desiderio di verità storica. Esso ha perduto, inoltre, quel favore che gli veniva dall'antica, quasi illimitata propensione degl'ingegni verso il maraviglioso.

Per le stesse ragioni sono cadute di moda le novelle cavalleresche di paladini, d'armi e castelli incantati, di giganti e di fate.

§ 3. *Ideale di convenzione per la tragedia.* V'è una dignità convenzionale, un convenzionale eroismo, che in tempi vicinissimi a noi parve il tuono più conveniente alla tragedia: che in Italia ed in Francia fu raccomandato dai teoristi e generalmente ricreato dai compositori. Ma tutti ormai incominciamo ad annoiarci d'un ideale troppo sovente freddo e monotono. Si è principalmente l'energia libera e varia de' teatri del Nord, che fa consentire il maggior numero de' letterati francesi nelle massime: essere d'uopo allargare la sfera degli studî drammatici: volersi rappresentazioni più vicine alla realtà, perché in queste le orme della vita si vedono più profondamente improntate, le passioni si svolgono con più di veemenza e si ottiene una sublimità più efficace.

§ 4. *Poesia pastorale.* Un altro ideale ancora più monotono si è quello che serve di base alla poesia pastorale. Però gli artisti ora viventi non sono gran fatto vogliosi di verseggiare egloghe ed idillî. Fra le molte altre ragioni cospiranti a distoglierli ne accenneremo una sola, meno avvertita. Nell'era intellettuale adesso corrente, predomina il desiderio di propagare la civilizzazione, di educare i popoli; sperandosi da noi la felicità umana dal concorso, quanto

più si possa generale, di cognizioni e di volontà governate dalla conoscenza del meglio. *Popolo idiota,* suona ai nostri orecchi *popolo infelice,* e cagione soventi volte d'infelicità a' suoi vicini. Tanto siamo lontani dal vagheggiare l'ipotesi d'un impossibile Secol d'Oro d'ignoranza campestre.

§ 5. *Poesia didascalica.* A tutte le scienze interviene lo stesso che alla storia naturale: gli ultimi sistemi sono meno pittoreschi de' vecchi. A misura che le scienze vanno progredendo, cresce la somma de' fatti e degli oggetti non ovvî a scoprirsi, né facili a descriversi, si osservano circostanze e modificazioni di mano in mano più discoste dalle prime più vive apparenze sensibili. Trattasi di accidenti e qualità fisiche? Si moltiplicano gli sperimenti e si rendon più accurati. Trattasi d'idee morali e metafisiche? Si è costretti sovente a distinguere in più parti esenzialmente diverse ciò che la fantasia umana, seguendo i primi impulsi, ama di considerare come un tutto inseparabile: oppure si è viceversa costretti a riunire cose che la fantasia ci mostra siccome diverse e segregate. Nell'uno e nell'altro genere di scienze, cioè intellettuali e fisiche, cresce poi sempre il bisogno d'analisi severe, il bisogno di contornare i termini della verità con un linguaggio circospetto, il bisogno d'esporre dubitativamente molte proposizioni dubbie, ed imparzialmente molte proposizioni controverse. Per tutto ciò la poesia — arte entusiastica e risoluta e pittoresca — necessariamente abbandona grado grado i temi desunti dalle scienze: con altre parole, le poesie didascaliche necessariamente si diradano. Vero è che i poeti didascalici non aspirano a sviluppare, analizzare e dimostrare di punto in punto le loro tesi, come lo farebbe un ragionatore prosaico. Vero è che in alcune composizioni essi si propongono di guardare il loro soggetto da un lato solo, di verseggiare per esempio sui piaceri dell'immaginazione o su quelli della memoria, nel quale ultimo argomento fu lodatissimo e più che eccellente nel suo genere il Sig.[r] Campbell: che in tali casi si assumono alcuni fatti non molto reconditi, e si commentano con descrizioni leggiadre, con riflessioni gentili e con verosimili invenzioni episodiche. Ma non è meno vero che se i didascalici

potessero combinare colla poesia un insegnamento completo o recondito, essi dovrebbero farlo; e che per conseguenza, quanto più le condizioni d'un insegnamento di tal fatta divengono inadempibili, di tanto deve scemare la disposizione degli artisti ad applicarsi ad un tal genere di lavori.

Vedendo scadute dall'antico favore; vedendo anzi andare a poco a poco in disuso le specie e forme di componimenti enumerate in questo e ne' precedenti paragrafi, si dovrà forse inferire, che le occasioni e le materie idonee a fomentare le ispirazioni dell'estro siano divenute forse troppo scarse, ristrette ad argomenti pochi in numero e poco dissimili di carattere l'uno dall'altro? Chi intende l'idea della poesia secondo la bella formola di Schiller, *l'immenso regno di lei è il pensiero* (1), non potrà a meno di portare un tutt'altro giudizio. Le nuove direzioni date all'estetica dalle scienze storiche, morali e politiche, oltrecché la sollevano a più gravi concetti, la vestono d'un'importanza più reale, la rendono capace di più profonde combinazioni; le forniscono altresì una sì grande e sì impreveduta copia di temi, da appagare il più irrequieto desiderio di varietà, da proporzionarsi ad ogni indole diversa d'ingegno, nativa o acquisita dagli artisti.

Capitolo V

Idee sulle arti del disegno

§ 1. *Difficoltà di ragionare sulle arti del disegno in chi non le professa praticamente.* A chi non sia né disegnatore né poeta è assai meno difficile d'intendere i pregi e le leggi della poesia, che non di portare giudizio sulle arti del disegno. Fra le invenzioni del poeta e le riflessioni del filosofo estetico v'è minore distanza che non

(1) *Mich hält Kein Band, mich fesselt keine Schranke, / Frey schwing'ich mich durch alle Räume fort, / Mein unermesslich Reich ist der Gedanke, / Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort* [*Die Huldigung der Künste*, vv. 187-90, in *Samm. Werke*, XI, p. 212].

suppongasi communemente. Le meditazioni di questo sono anch'esse accompagnate da emozioni del cuore e da vigorose aserzioni di fantasia, talvolta arditissime senza essere traviate. D'altronde il mezzo esteriore adoperato dai verseggiatori e dai romanzieri è pur sempre il linguaggio, vale a dire quello stesso strumento, che serve ai trattati didascalici e che agevola — come è noto — la formazione e la concatenazione di qualunque serie di pensieri. Alla fine tutta la morale, tutta la politica, tutte le passioni, cose di cui il letterato teorico ha continua esperienza, cose su di cui ogni uomo non rozzo portar deve un continuo studio d'attenzione, abbondano di vera, di energica, di profonda poesia. Ben diversa, ben più sfavorevole è la condizione del mero scrittore di arti del disegno in confronto de' professori pratici di quelle arti. Egli non si è mai provato a trattare quelli strumenti di cui sarebbe d'uopo aver famigliare l'esercizio. Egli non ne conosce le inemendabili imperfezioni, se non per induzione astratta o per detto altrui; molto meno può prevederne le risorse, che l'azione stessa insegna a chi opera durante il lavoro. Quindi accade di leggeri che letterati, quantunque ingegnosi, quando vogliano farla da maestri in cose pittoriche, statuarie o architettoniche, inciampino in errori strani, si perdano sovente in congetture chimeriche e diano sovente in progetti meritevoli del rimprovero fatto da Benvenuto Cellini ad un dotto; il quale voleva regolargli l'invenzione della famosa saliera: *queste sono cose bellissime a dirsi, ma non a farsi*. La vita giornaliera, gli avvenimenti più gravi, ricolmano è vero d'immagini visibili la memoria del pensatore teorista, come d'ogni altro uomo più o meno; ma suol essere una memoria vaga. È più sovente reminiscenza degli oggetti, in quanto sono segni di altre cose, che non un sussidio valido a richiamarli esattamente, che non una cognizione particolareggiata della forma di essi, la quale ci resti impressa nel cervello. Manca quella memoria speciale, per dir così, di mestiere, a cui gli artisti si educano maneggiando la matita, il pennello, lo scalpello o il bulino, cioè ritraendo con mezzi meccanici quello che vedono. Ciò li conduce ad osservare le cose con assai maggiore squisitezza che non facciano gli altri uomini e fa ad essi contrarre un'abitudine la quale influisce poi

fortemente sulla squisitezza, sulla fedeltà, sulla sicurezza delle reminiscenze.

In somma la critica pittorica insegnata dal solo riflettere, non avvalorata dalla pratica del fare, si rimane necessariamente incompleta ed in molte parti superficiale. Si eccettui, già s'intende, que' pochi di cui è principale studio osservare quadri sculture e medaglie, meditare sugli stili delle varie epoche e delle varie scuole, essere in somma gli eruditi delle arti del disegno. In questi, una straordinaria e perseverante abitudine d'osservazioni e di confronti, supplisce alla perizia proveniente allo spirito dall'esercizio della mano; essi, ove abbiano ingegno e buon gusto, potranno ragionare con sicurezza non sensibilmente inferiore a quella de' professori pratici. Qui si parla de' letterati a cui preme d'iniziarsi nell'estetica in generale, e non di un drappelletto impercettibile fra la folla degli altri.

Per tutto ciò crediamo, che a chi non sa di disegno e vuol pure avventurare qualche sua idea relativa alle cose pittoriche, statuarie, architettoniche, o a qualcuna delle altre arti minori, sia cautela da non dimenticarsi il sottoporre le proprie opinioni o congetture, all'esame di un qualche artista colto, e questo ascoltare con docilità. Non già che alcuno debba mai lasciarsi dettare opinioni, senza esaminarle; ma se un artista non volgare, né incolto, ne avverta che una proposizione, che un'osservazione, manchino di verità o d'esattezza, gioverà tacerle. È da presumersi che la ragione stia per quello a cui la pratica esecuzione delle opere insegnò ad estimare con più accorto giudizio i pregi o i difetti ed a stabilire con più sicura induzione i principî teoretici o regole tecniche. Una sì circospetta maniera di comporre indurrà facilmente il mero ragionatore a stringere i suoi discorsi in pochissime pagine.

§ 2. *Architettura.* Onde caratterizzare i principali effetti dello stato sociale sull'architettura presso le quattro più colte nazioni dell'Europa, è d'uopo esaminare partitamente ciò che risguarda: 1°. Gli edificî sommamente sontuosi. 2°. Ciò che riguarda le abitazioni de' poveri. 3°. L'aspetto delle case de' privati non ric-

chissimi. 4°. La commodità interna delle case moderne. 5°. Gli ornamenti di cui esse sono suscettibili. Discorrendo su questi punti, dovremo sovente occuparci di cose estranee alla parte propriamente estetica dell'architettura; ma di tali apparenti digressioni ci scusi la circostanza, che senza di esse non ci verrebbe fatto di sviluppare intelligibilmente, né di valutare con giusta misura i rapporti della presente civilizzazione colla parte propriamente estetica dell'architettura stessa.

I

Senza dispotismo, l'Egitto non avrebbe avuto le maravigliose piramidi, i tempî e le sterminate catacombe scavate nel granito. Senza le conquiste, le rapine e le torme di schiavi, Roma non avrebbe veduto sorgere le magnifiche terme, gli anfiteatri e la Casa Aurea. Nel Medio Evo, i tiranni di non vaste provincie fondarono grandiose cattedrali, certose ed altri cenobî. Per molti e molti anni durarono le invereconde concussioni della Corte Romana, che procacciavano l'oro destinato a terminare la Basilica del Vaticano. In tutti questi casi, la magnificenza de' palagi, de' mausolei e de' tempî trovò le sue cagioni ed i suoi mezzi, in un male della società. Per ragioni contrarie, la direzione migliore impressa nel totale ai governi del secolo decimonono, singolarmente le mire di pubblica economia, che vi dominano — anzi persino le imperfezioni e gli errori, che li costringono ad enormi dispendî per tutt'altro che per fabbriche — vietano alle quattro più colte nazioni d'Europa la prodigalità architettonica. Qualche esempio particolare di tesori profusi ad innalzare moli consacrate alla mera pompa o a mera delizia, non può riguardarsi se non come un'eccezione. Abbandonando l'idea d'un confronto coi popoli dell'antichità, è evidente che data la proporzione fra la potenza de' principi i quali governano ora la Francia, la Germania, l'Inghilterra e l'Italia, e la potenza de' signori italiani d'alcuni secoli addietro, questi li sorpassarono di gran lunga per sontuosità d'edificî. Non è al certo per tal sorte di monumenti che l'età nostra verrà ricordata con ammirazione dai posteri. Qualora l'erario de' principi sia per concedere oggidì larghe somme alle arti pacifiche, ciò ac-

cade per l'ordinario ove si tratti di aprire strade, di condurre canali opportuni al commercio di lontane provincie o di asciugare paludi conquistando nuovi campi all'agricoltura. Vuolsi che l'impiego de' capitali sia produttivo, per usare la frase tecnica degli scrittori di economia pubblica. Così l'oro e le fatiche consacrate a pubbliche opere ridondano in vantaggio reale dello stato, laddove la magnificenza architettonica pur troppo sovente fu un fallacissimo indizio di prosperità; essa fu non di rado cagione di miseria pe' popoli. La meraviglia onde siamo compresi all'aspetto d'edificî vasti e sublimi, d'un grandissimo tempio, d'un'altissima torre, d'un maestoso colonnato, ingrandisce alla nostra fantasia il concetto della potenza de' popoli che gl'innalzarono: ma le opere utili a cui lo spirito d'industria mercantile rende propensi gli stati moderni accrescono realmente la potenza dell'uomo.

Se mai le generazioni avvenire vedranno rifiorire il lusso d'immensi edificî sfarzosi ed inutili alla produzione: ciò non potrà accadere se non quando l'ordinaria amministrazione sociale richiederà lievissime spese. Allora, forse, l'estrema tenuità del tributo annuo lascerà luogo al desiderio di decretare altre somme per isfoggiare pompa architettonica ne' monumenti e nelle fabbriche nazionali. Per altro, questa congettura a dir vero non è sostenuta da molta probabilità. Per avventura è piuttosto presumibile, che la politica sempre più perfezionata, sempre più direttamente volgerà le inclinazioni di chi amministra e le opinioni di chi è amministrato, verso cose utili e non già verso cose di ostentazione. Ad ogni modo, ai dispendî per cose di mero diletto non si piegheranno allora le opinioni e le volontà, se non dappoiché le cose utili, solidamente proficue, non siano giunte ad un termine di perfezione, che a noi sembra quasi romanzesca. Non vi si piegheranno per esempio se non quando le case di detenzione — giacché i delitti non cesseranno mai totalmente nel mondo — siano divenute quali le consiglia la filantropia de' legislatori teorici: finché gli ospizî — ove ne faccia d'uopo per gl'indigenti travagliati dalle infermità e dalla vecchiaia — non solamente siano salubri e comodamente costrutti, ma ordinati in modo da alleviare le sciagure dell'uomo con qualcuno de' piaceri dell'agiatezza: finché i ricoveri

de' miseri mentecatti non offrano tutte le risorse ideate dalla medicina filosofica a conforto o a rimedio della più rattristante e più misteriosa delle malattie: e non siensi procacciati, per dir tutto in una, que' beni amministrativi ed economici, a cui la ragione attribuisce ben altro pregio che non ai peristilî, alle logge, oppure agli obelischi, alle statue ed alle fontane ricche di marmi, profusi a decorazione d'una lussureggiante città.

II

Noi siamo disgiunti per grande intervallo da codeste felicità sociali, che auguriamo preparate e possibili, ad un'epoca indeterminata nel futuro. Abbiamo però già dati non pochi passi alla vera civilizzazione, ci siamo inoltrati più assai in là de' nostri predecessori: singolarmente, siamo già molto provetti nell'industria mercantile, manufatturiera ed agricola. Questa tende a suddividere continuamente le ricchezze de' privati. Indi abbiamo plebi un po' meno avvilite, un po' meno zotiche, che non lo fossero qualche secolo fa; indi è più rispettato l'uomo, in qualsisia umile condizione la fortuna lo abbia collocato. Indi aspira ciascuno a qualche maggiore pulizia o minore luridezza, siccome di vestito, così anche d'abitazione. Però, nelle nostre città, le casipole del povero vanno divenendo meno insalubri e più commode: e per naturale conseguenza, scomparisce il sucidume delle strade, o almeno si scema. E i magistrati municipali danno qualche cura ad allargare le vie o ad aprire qualche piazza, se non grandiosa, utile alla purità dell'aria ed all'ilarità delle abitazioni. Siffatti miglioramenti, comunque tolgano la deformità e diano qualche bellezza all'aspetto esteriore delle città nostre, non riguardano gli artificî dell'architettura propriamente estetica; ma non sono perciò meno desiderabili, meno proficui, delle cupole e degli archi di trionfo.

III

Fra i vantaggi procacciati dall'industria non è da tacersi l'aumento e la prosperità del medio ceto; cioè di quella classe intermedia fra i ricchi e le plebi, generalmente parlando più istruita degli uni e delle altre, essendo essa composta di persone a cui né

l'opulenza consiglia l'ozio, né la povertà impedisce l'esercizio del pensiero. Al medio ceto appartengono i commercianti, i capitalisti ed i possessori di terre, non doviziosi ma agiati, i dotti, gli artisti non meramente meccanici, gli amministratori subalterni. Quale architettura si convenga alle facoltà ed alla gentilezza d'un tale ceto, è facile vederlo. Ville modeste in contado, e nitide case, non palagî nelle città. L'aspetto esteriore non ne sarà pomposo; ma il pensiero vi scoprirà con diletto una prova di civilizzazione propagata e crescente. E se vi si aggiungerà qualche vaghezza o qualche ben ideata bizzarria d'ornamenti, ne risulterà un effetto singolarmente avvenente. «L'éclat et la splendeur d'un palais servent à l'amour propre de celui qui le possède; mais la décoration soignée, la parure et la bonne intention des petites demeures ont quelque chose d'hospitalier»: rifletteva non meno giustamente che acutamente Mad. di Stael [a]. Infatti, anche senza spiegarci la cagione del nostro piacere, noi sentiamo, che quel mediocre lusso è frutto di costumi pacifici, di libertà cittadinesca e di que' rapporti di sicurezza, onde gl'interessi individuali cospirano a secondare le miti inclinazioni della benevolenza.

IV

Nella distribuzione interna delle case si manifestano con ancor maggiore evidenza gli effetti della coltura caratteristica de' tempi. Chi ha veduto le famose case disegnate da Palladio nella città di Vicenza, sa il disagio di quelli appartamenti ricchi di sale e di logge, ma privi di gabinetti e di altri partiti usuali all'ingegnosa delicatezza del secolo nostro. Un uomo di spirito, possessore di una di codeste architetture ammirate, udiva mezzo sorridendo i complimenti d'un viaggiatore, che gl'invidiava un'abitazione sì cospicua. «Signor mio», gli rispose, «congratulatevi col padrone della casa che è dirimpetto alla mia: quegli vede l'elegante grandiosità del prospetto ideato da Palladio, e si gode poi i commodi d'un'abitazione moderna». Nelle abitazioni moderne vuolsi combinare economia di spazio e dimensioni proporzionate all'uso cui

---

[a] [*De l'Allemagne*, I, I Part., Chap. I, p. 12].

è destinata ciascuna parte di esse; facilità di passaggi e di scale affine di rendere spediti i servigî, le communicazioni e le occupazioni communi della famiglia, procacciando nello stesso tempo, per quanto è possibile, a ciascuna persona, un ritiro appartato nella propria stanza. Per molte fra le persone abitanti una casa medesima, voglionsi piccioli appartamenti forniti di varie suddivisioni, onde segregare i luoghi destinati al riposo, allo studio, ad accogliere le visite ecc. Si vogliono frequenti aperture sulla strada e sui cortili, onde accrescere la luce degli appartamenti e distribuirla ai menomi scompartimenti interni, ai gabinetti ed agli anditi.

V

Tanta moltiplicità di scompartimenti, tante condizioni prescritte da un raffinato lusso di commodità, non possono combinarsi colle grandiose decorazioni dell'architettura, così detta *greco-romana*, nemmeno nelle case più appariscenti, qualora non siano palagi: e i palagi necessariamente sono rari, perché pochi sono i grandi facoltosi e perché i palagi appartengono anch'essi alla classe degli edificî sommamente costosi ai quali la moderna civilizzazione non è favorevole [1]. Nelle altre abitazioni, riesce impossibile ordinare le finestre e le porte con que' larghi intervalli, da cui veniva una maestosa semplicità agli edificî del Cinquecento, di dimensione anche mediocre: in essi le logge, i colonnati esteriori ed altre magnificenze consimili, rare volte risultano praticabili felicemente; cioè senza nuocere al più commodo uso ed alla luce delle camere. Però molti artisti e molti dilettanti, vedendo che lo stile grandioso di decorazione non trova più quasi occasioni, si lagnano che la bell'arte dell'architetto tenda nell'età nostra a degenerare, starebbero per dire, in una volgare perizia da capo mastro.

Quand'anche non fosse possibile sostituire ai partiti architettonici, a cui ci è d'uopo rinunciare, un altro stile di decorazioni

---

[1] Se ragioni d'economia industriale o di finanza, e se l'esigenza di grandissime spese di vario genere, alienano i governi de' popoli più colti dal profondere somme in edificî sfarzosissimi; il presente carattere del lusso tiene lontani i privati facoltosi dall'edificare vasti palagi.

adattato al carattere delle abitazioni nostre, non dovremmo deplorare gran fatto una tale mancanza; riflettendo al compenso recatoci e dalle cose accennate fin qui e da altre circostanze facilmente osservabili, fra le quali ci contenteremo di spiegarne una sola. La grandiosità delle decorazioni e le proporzioni maestose dell'edificio si procacciavano tempo fa, sacrificando sovente all'apparíscenza del piano nobile e delle colonne che l'ornavano, la commodità degli appartamenti a quello sovrapposti. Non si esitava a confinare i domestici ed i fanciulli, in basse camerette rischiarate da fenestrucce equilatere, circolari od ellittiche, praticate nel fregio d'un cornicione; e ciò per conservare le proporzioni dell'ordine destinato a campeggiare all'esterno. Se il paragone non è troppo disparato, le idee architettoniche rassomigliavano ai pregiudizî aristocratici relativi al governo domestico; pei quali si aveva sempre di mira lo splendore, vale a dire, la boria del casato, e rifiutavansi siccome nozione romanzesche e perniciose, i principî d'un'equa distribuzione di diritti, godimenti ed averi, fra tutti i membri componenti la famiglia. Ma è poi certo che le case, quali abbiamo appreso a costruirle — facendo pur sempre astrazione dai palagi — non comportino assolutamente una vera e cospicua bellezza architettonica? Poiché esse hanno un carattere risultante dal complesso delle condizioni prescritte dall'agiatezza cui siamo avvezzi e dai rapporti domestici cui siamo educati, non dovremo creder possibile che codeste qualità caratteristiche siano atte a suggerire ad un ingegno originale una nuova maniera d'ornato? E ciò, non sarebbe forse un trovato d'arte non volgare, un'insigne scoperta d'estetica? Si uscirebbe dal ristretto circolo delle bellezze convenzionali, si fornirebbero nuove occasioni e nuove forze alla fantasia de' disegnatori. Lo stile insegnato ai giovani nelle accademie è uno stile ideato assai prima che si praticasse o si sospettasse il metodo di scompartimenti interni voluti oggidì. Qual meraviglia adunque, se le decorazioni opportune già un tempo non si adattano facilmente a modi ed usanze affatto diverse? Nelle Belle Arti, come in tutti gli altri lavori dell'uomo, gli accessorî devono emanare a guisa di conseguenze delle cose principali, elementari, necessarie. Chi condotto da' bisogni

o da' costumi, inventa un nuovo genere di fabbriche, ne studî la natura; e scoprirà gli ornamenti che vi si convengono. Ond'è per esempio che le chiese gotiche presentano una sorprendente unità di concetto, malgrado la folla ed anche il confuso affastellamento de' dettaglî? Non per altro, se non perché il disegno generale e le decorazioni, uscirono da una sola idea. Ond'è, per lo contrario, che dopo il risorgimento delle Belle Arti, tante chiese moderne costrutte da artisti valenti presentano un miscuglio di pensieri architettonici ripugnanti l'uno all'altro? Perché l'indole dell'architettura greca, la quale pur volevasi pigliare per norma, non consuona perfettamente collo spirito proprio de' tempî consacrati al culto cristiano. Le sconcezze e le deformità de' dettaglî, nelle chiese gotiche era effetto della barbarie de' secoli di mezzo: viceversa molti difetti nelle chiese persino di Palladio provengono dalla discordanza esenzialmente esistente fra lo stile greco, ordinato ad una perfezione di semplicità, e la ricchezza di composizione a cui quell'insigne artista si sforzò di piegarlo [2]. A questo confronto se ne potrebbero aggiungere altri, confermanti che gli ornati proprî ad un nuovo genere, non si trovano mai — tranne per casuale ventura — da chi unicamente consulti gli edificî e i precetti dati in un tempo in cui quel nuovo genere non esisteva: e che per ragionevole illazione, anche il modo d'abbellire coll'architettura le abitazioni moderne è d'uopo idearlo da noi. Consultiamo pure li antichi, e Palladio e Vignola e Sanmicheli; la cognizione delle idee altrui non è mai da trascurarsi. Non fermiamoci per altro ai loro precetti ed ai loro esempi: questi certamente non bastano al nostro bisogno. So che arduo è l'assunto di progredire più oltre con invenzioni originali ed indipendenti dalla consuetudine. So, che le innovazioni finora tentate in questa parte dell'estetica riuscirono poco felici. Ma dalla difficoltà non è lecito argo-

---

[2] Propriamente codesti architetti si proponevano a norma lo stile degli edificî romani, e non quello dell'antica Grecia, più semplice, più severo, più puro. Ma già fino dall'epoca de' Romani si era cominciata a corrompere la greca architettura, onde adattarla a composizioni più complicate e più variamente pompose; laonde codesti architetti ereditarono le alterazioni antiche della primitiva originale maniera e ve ne aggiunsero delle nuove: nate sì le une che le altre da cause in parte consimili.

mentare impossibilità assoluta; né dalla fortuna d'alcuni sperimenti si devono misurare le facoltà dell'ingegno.

§ 3. *Pittura e scultura.* Riandando le idee per le quali siamo venuti discorrendo nel precedente paragrafo si raccolgono le seguenti verità di fatto: che lo stato civile e politico delle più colte nazioni europee non è favorevole al lusso delle architetture sommamente grandiose: che l'industria e la coltura più che mai diffuse nella società, tendono a migliorare le abitazioni de' poveri ed a rendere più pulite le città ed i villaggi: che il complesso della civilizzazione presente procacciò alle persone agiate — non che ai ricchi — abitazioni commodissime. Risultati consimili, per quanto lo concede la natura diversa del soggetto, si avranno esaminando lo stato attuale della pittura e della scultura; e paragonando i grandiosi quadri e le grandiose opere statuarie agli edificî estremamente costosi, le sculture e pitture di mediocre o di tenue dimensione colle case che non siano palagi.

La mediocre dimensione delle stanze nelle case non abitate da' grandi; e ne' palagi, il lusso degli addobbi variati dalla moda, tolgono il luogo ai grandiosi quadri di storia. Aggiungasi la non deplorabile soppressione de' conventi monastici in parecchie province dell'Europa colta — ed in tutte l'opportuna diminuzione della potenza temporale del clero — e si avranno le ragioni, per cui le grandi occasioni di sfoggiare l'arte loro non si offrono sì di frequente ai pittori, che fioriscono presentemente nelle più culte provincie dell'Europa, come si offrivano ai maestri italiani del secolo decimosesto e decimosettimo. A un di presso lo stesso discorso vale eziandio per la scultura. Più ricercati sono i quadrucci di figure minori del vero, le mezze figure, i ritratti a olio; ancor più le miniature ed i paesaggi. Ricercati sono pure i busti, le statuette, ed i basso-rilievi di picciola mole. È facile collocarli, ed il costo non eccede le facoltà e i desiderî di quella classe gentile e non opulenta, la quale viene sempre più prosperando e aumentandosi.

Del resto l'attuale civilizzazione reca molti vantaggi anche estetici alle arti della pittura e della scultura, massimamente alla prima.

I

Chi mai commettendo adesso ad un artista di dipingere il miracolo della Trasfigurazione sognerebbe di prescrivere, che vi dovessero intervenire spettatori due santi ecclesiasticamente parati, come fu comandato di fare ad un Raffaello? Chi donando ad una chiesa un quadro rappresentante forse la natività del Messia o l'adorazione de' Magi o la Vergine con alcuni santi vorrebbe che vi figurasse ginocchioni il donatore nel modo che vedesi praticato in moltissime tavole del Cinquecento? Quale imbrattatore di tele vestirebbe ora Alessandro il Macedone di brache lunghe di velluto di seta chermisine? Eppure così fece Paolo Veronese in una delle più famose sue opere, eccellente d'altronde e meritevole del pregio in cui è tenuta.

II

I progressi dell'erudizione storica e di ogni maniera di riflessioni ci forniscono altri più forti sussidî a perfezionare alcune parti della pittura. Se la ragionevolezza del nostro secolo ci allontanasse soltanto dalle assurdità dianzi accennate e che altre volte non venivano quasi nemmeno riguardate come errori; un tale miglioramento di gusto potrebbe chiamarsi meramente negativo. Ma lo spirito d'esattezza proprio dell'era sociale che noi percorriamo ci porta inoltre ad imitare con molta — fino ai recentissimi tempi inusitata — accuratezza i vestimenti, le armi, gli arredi ed altri accessorî specialmente proprî di ciascun paese e di ciascun'epoca, ciocché è un pregio nuovo e positivo. Lo stesso spirito d'esattezza richiede pure un'accorta osservanza de' caratteri nazionali nelle fisionomie e nell'insieme delle figure. Se Rafaello rinascesse, egli esprimerebbe, più squisitamente che non fece, tali differenze secondo i soggetti, o greci o romani o moderni ch'ei prendesse a trattare, e fra i moderni distinguerebbe con ingegnosa sicurezza il francese dall'italiano, il tedesco dall'inglese e dallo spagnuolo. Aggiungerebbe anche questo pregio a tutti gli altri, che presi in totale gli assegnarono e gli conservano tuttavia il primato fra i pittori.

III

Rafaello, e non meno di lui Leonardo ed il Domenichino, riuscirono esimî nell'espressione. Ma se dipingessero ora, il loro genio li porterebbe al certo a trovare partiti ancor più variati e più reconditi, massimamente nei casi in cui l'affetto da significarsi non lascia naturalmente trasparire sul volto se non segni appena discernibili. Perché l'imitazione espressiva non suppone soltanto vivacità di sentimenti nell'artista — ché in questo particolare noi non ci troviamo in circostanze notabilmente diverse da quelle de' nostri predecessori; ma essa suppone eziandio acume di riflessione, e qui niuno sarà per negare maggiore destrezza e più generale abitudine, ai nostri contemporanei. Né è da trascurarsi un'altra circostanza. La delicatezza di fibre, l'irritabilità nervosa, divenute pur troppo sì communi, non forniscono forse agli artisti occasioni più che mai numerose di apprendere le alterazioni patetiche e le manifestazioni fisionomiche delle passioni? Non potranno essi profittarne per l'espressione, come i Greci profittarono della bellezza de' loro atleti per la scultura?

« Le scoperte de' fisiologi e de' medici, intorno ai rapporti del morale col fisico », soggiungono alcuni arditi teoristi, « non resteranno a lungo infeconde d'applicazioni utili a quelle arti che aspirano a rappresentare l'uomo interiore col mezzo di lineamenti visibili e di colori. I temperamenti fisici, de' quali sono innumerabili le gradazioni e le mescolanze, l'esuberanza delle forze musculari o delle digestive, una costituzione di membri riarsa, oppure l'abbondanza di linfa, la mole e la forza degli organi della respirazione, la mobilità maggiore o minore de' nervi, la copia e vigore del sangue, modificano l'abito esteriore del corpo ed influiscono sulle disposizioni dell'animo. Perché adunque », concludono quegli animosi pensatori, « non cercheremo di dare ad ogni figura il carattere fisiologico che più si conviene colle passioni onde supponiamo dominata la persona ideata sulla tela e colle azioni che le facciamo eseguire? Non ne verrebbe forse una mirabile ed originale verità d'espressione, maggior vita, pensiero ed esattezza alle invenzioni pittoriche? Profittare di recondite verità scientifiche, per rendere più completa e più profonda l'imi-

tazione dell'umana natura, fu sempre un mezzo efficace a produrre somme bellezze». Confessiamo per altro che, se nobilissimo è lo scopo di questi consiglî, se è seducente il principio da cui questi consiglî furono derivati, è poi forse da temersi che il desiderio teoretico sarà sempre un desiderio teoretico: oppure, che pochissime volte l'esecuzione pratica potrà soddisfare alle condizioni propostele dagl'ingegni speculativi. È anche da temersi che se un artista si abituasse a ricerche così sottili onde portare al più alto grado di squisitezza la parte metafisica della pittura, egli sottrar dovrebbe di troppo al tempo richiesto per una bella e sicura e maestrevole esecuzione delle opere. Ma ad ogni modo, le splendide massime di codesti pensierosi teoristi non si conveniva di passarle sotto silenzio.

IV

La civilizzazione presente promovendo l'arte de' pittori ad una più esatta rappresentazione di vestimenti e di arredi, secondo i luoghi ed i tempi, ad una più caratteristica imitazione delle fisonomie nazionali, ad una più accortamente ricercata espressione d'affetti, non può rimanersi senza recare, benché in minore misura, gli stessi vantaggi anche agli scultori. Ma lo stabilire fino a qual punto, in quali casi, la scultura possa giovarsene, è una ricerca da lasciarsi ai professori di disegno. Noi non sapremmo, se non dire in astratto, che il marmo ed il bronzo si prestano a codeste nuove bellezze assai meno de' colori.

Aspettando adunque dai periti particolareggiate sentenze, oseremo soltanto pregarli a non andare troppo corrivi nel rifiutare un consiglio relativo all'imitazione de' vestimenti: il consiglio cioè di usare fogge di vestimento moderno, non greco o romano come praticasi per lo più, nelle statue e ne' basso-rilievi rappresentanti cose moderne. Obiettasi comunemente: che le nostre fogge non riescono aggradevoli all'occhio; e si citano in prova le statue di soldati in uniforme francese poste a decorazione dell'arco delle Quattro Nazioni; la statua eretta in onore dell'ammiraglio Emo nella chiesa della Marina in Venezia, e qualche altro consimile saggio. Ne sia però permesso di rispondere: che non è necessario ritrarre tutt'intero il complesso delle vesti componenti

un dato uniforme militare o civile, come se il ritratto ne dovesse servire per qualche libro *De re vestiaria.* Basta indicare l'epoca in cui un dato personaggio viveva, evitare gli anacronismi, non mostrarci Voltaire o Turgot o Blücher o Alfieri abbigliati come Virgilio o Platone o Leonida. La ragione estetica in questo particolare caso della scultura non richiede di più. Gli stessi Greci ricopiavano forse puntualmente tutte le parti del loro vestito? No: essi sceglievano e modificavano; per tale via essi ne trovarono l'ideale. E non potremo scegliere anche noi, anche noi modificare dal canto nostro? Non potremo così schivare le incongruenze storiche, soddisfacendo tuttavia alle indispensabili condizioni della bellezza visibile? Un valente scultore lombardo modellò recentemente una statua di grandezza maggiore del vero e la panneggiò d'un mantello moderno. L'effetto ne risultò sì maestoso e sì grato all'occhio, che persino i rigoristi idolatri dell'antico furono costretti a lodare il nuovo trovato. Molti altri trovati felici verranno, è da credersi, parimenti suggeriti dalla fantasia ad altri artisti, a norma de' soggetti e delle circostanze; purché si attengano anch'essi al metodo di una libera scelta e non a quello di ritrarre servilmente tutto il complesso, tutte le parti d'una data maniera di abbigliamento. Che se talvolta si potrà uscire d'impaccio col far nude figure come il Napoleone di Canova, non si lasci lo scultore sfuggire la bella occasione. Ma verranno rarissime siffatte occasioni; per lo più converrà giovarsi possibilmente d'un'ingegnosa elezione di fogge moderne.

§ 4. *Incisione e litografia.* Fra tutte le arti del disegno quella dell'incisore è oggidì la più florida e la più fortunata.

All'incisore giova singolarmente l'agiata gentilezza delle classi non facoltose; perch'egli non aspetta — nemmeno pe' suoi maggiori lavori — il comando d'un ricco, ma destina ogni produzione a migliaia di compratori.

All'arte di lui si accrescono lussi e favore dal contribuire ch'ella fa ai progressi della storia naturale, della fisica e dell'archeologia non pedantesca, corredandone i trattati di bellissime tavole.

Inoltre, molte incisioni occupano nelle arti del disegno, quel

posto che in letteratura hanno gli opuscoli di circostanza: al quale uopo è poi singolarmente idonea la litografia. Ora è noto a ciascuno quanto rapido e certo sia lo spaccio delle produzioni di spirito, che parlano con qualunque siasi mezzo alle passioni del momento. Bensì è da avvertire, che siccome le *brochures* — ove servano a mire ingiuste, all'arroganza o all'impudenza o all'ipocrisia de' partiti — riescono riprovevoli ben anche esteticamente parlando, giacché la bellezza per avventura sentitavi è nel numero delle bellezze immorali condannate dalla ragione del vero Buon Gusto: così riescono parimenti riprovevoli alcune incisioni ed alcuni lavori litografici. I vantaggi adunque in generale provegnenti a queste due diramazioni dell'arte del disegno vanno frammiste a qualche pericolo ed a qualche disordine: chi non riguardi soltanto la parte dirò così pittorica, ma porti altresì la riflessione alla parte morale di esse.

Capitolo VI

Cenni sulla musica

§ 1. *Avvertenza.* Quando Cimabue mostrò ai fiorentini la Madonna, che vedesi ancora nella Cappella de' Rucellai in Santa Maria Novella, essi ammirarono con tanto entusiasmo un'opera, giudicata in que' tempi un miracolo della pittura, che trasportarono il quadro fino alla chiesa a suono di trombe, fra le acclamazioni di gioia di tutto il popolo come che si celebrasse un trionfo nazionale, spiegate tutte le bandiere della repubblica. Eppure la Madonna di Cimabue è ben lungi dal pareggiare le opere che ora si eseguiscono dagli artisti viventi in Firenze. Con quest'esempio rispondasi a taluni, i quali per calcolare il pregio dell'arte musicale fra noi ricercano gli effetti che la musica sortì, allorquando incominciava appena a rifiorire, come arte, in Europa: anzi rammentano persino gli effetti della musica indisciplinata e rozzissima sulle popolazioni selvagge.

Presentate ad un uomo intensamente innamorato un mediocre

ritratto della donna per la quale egli vive, ed egli ne sarà commosso — assai più che rimirando la più insigne miniatura d'Isabey. Quest'altro esempio serva di risposta a chi ragionando sulla musica colta, che odesi ne' nostri teatri, corre col pensiero al *Ranz-des-Vaches* degli Svizzeri.

Non così potremmo difendere l'arte musicale del tempo nostro da chi la pospone all'arte de' Greci. Per quanto si vogliano indebolire le testimonianze degli antichi scrittori, non sempre esatte, né sempre esenti dal vizio dell'esagerazione volontaria: per quanto attentamente si scevrino gli elogi che ne' libri degli antichi scrittori riferisconsi alla musica come arte di suoni istrumentali e vocali, da quelli che riferisconsi alla *musica* così nominata da loro per indicare l'educazione intellettuale e morale: non si può a meno di concedere che anche ne' tempi colti della Grecia, l'arte de' suoni vi ebbe sovente un'efficacia sugli animi, non conseguita a' dì nostri.

Ma, se inopportuno, per chi voglia giudicare de' pregi della presente arte della musica, si è il confrontarne gli effetti con quelli prodotti dalle cantilene de' selvaggi o da alcuna melodia nazionale simile al *Ranz-des-Vaches* o dalla musica allorquando cominciò a rifiorire, come arte, in Europa; un dettagliato parallelo colla musica greca somministrerebbe soltanto materia di questioni erudite e di congetture. Più certi, forse più utili risultati, si avranno paragonando la presente cultura musicale con quella de' tempi poco discosti dal nostro.

§ 2. *Progressi della musica ai nostri giorni*. La coltura musicale d'un popolo risulta in primo luogo dalle dottrine tecniche, ossia dalla cognizione delle regole relative all'armonia, alla melodia ed ai metodi più acconci a perfezionare l'esecuzione istrumentale e vocale. Su tutti questi punti, non v'è dubbio che noi sappiamo più cose che non ne sapessero i nostri padri; che veniamo aggiungendo tratto tratto scoperte a scoperte: che riduciamo di mano in mano le nostre teorie sotto a principî più semplici o più ragionati o più fecondi.

In secondo luogo, noi abbiamo vantaggiato d'assai i nostri

padri nella squisitezza e varietà degli strumenti. Niuno ignora che i gravicembali di recentissima data sono da anteporsi a quelli di trent'anni fa: che l'epoca in cui piacevano, non che altro, i noiosi salterî è di poco discosta da noi nel passato: che ai nostri giorni si aggiunsero modificazioni utilissime alle arpe, agli strumenti da fiato ed a quelli da arco: che nuovi strumenti si trovarono, opportuni alle orchestre o alla solitudine de' giardini e de' gabinetti. Né si alleghi l'eccellenza de' violini o de' violoncelli d'Amati o degli altri due cremonesi. Tali strumenti acquistano bontà coll'andare del tempo.

Alla perfezione degli strumenti tiene dietro la perizia degli esecutori. Innegabile, se non altro, è il progresso da noi fatto nella bravura meccanica, cioè agilità e forza; prodigiosa oggimai ne' professori di prim'ordine ed ammirabile in quelli che tengono il secondo posto. Anche i dilettanti aspirano ad una destrezza che altre volte si sarebbe riputata di troppo arduo conseguimento. Una sola eccezione è forse da contrapporsi; e riguarda i cantori italiani. A detta di molti, le delicatezze dell'ottimo modo d'esecuzione vocale vanno perdendosi: a detta di molti le nostre prime donne ed i nostri tenori non reggerebbero al confronto di quelli, ancor famosi, per cui scrissero Guglielmi e Sacchini, Paesiello e Cimarosa. Concedasi pure. Replicheremo tuttavia: che l'esecuzione del canto italiano ha migliorato, viceversa, in Germania ed in Francia: che se noi abbiamo dimenticata una parte de' nostri pregi, gli stranieri hanno accresciuta la somma de' pregi loro. E se fosse poi vera la cagione addotta da alcuni per ispiegare l'affermata decadenza? Se ciò dovesse attribuirsi al minor numero d'evirati in Italia; perché — siccome dicono alcuni — quando l'Italia ne abbondava, molti fra questi avendo sortita una voce troppo debole pe' teatri si applicavano intensamente al metodo ed all'arte del canto, e ne divenivano eccellenti istruttori? Allora noi dovremmo desiderare d'aver quind'innanzi cantori ancor meno eccellenti di quelli che udiamo, a patto di liberarci del tutto dal vitupero degli eunuchi.

Oltre alle regole tecniche, oltre alla perizia degli esecutori ed alla bontà degli strumenti, la cultura musicale d'un popolo

si misura dalla bellezza delle composizioni. Qui i vantaggi dell'età nostra sulla precedente divengono minori. Prendendo a confrontare i maestri viventi in Italia ed in Germania, cioè fra le due nazioni a cui niun'altra contende il primato nella musica, coi maestri che vi fiorivano ne' giorni di Paesiello e di Cimarosa, di Mozard e di Haydn: è evidente, che i più moderni né vanno avanti né cedono — rispettivamente in Italia ed in Germania — ai loro precedessori nell'esenzialissimo punto dell'imitazione e della naturalezza melodica; ma che soltanto essi li sorpassarono — almeno in Italia — in ciò che riguarda il brio delle frasi musicali, la ricchezza degli accompagnamenti ed una maggiore frequenza d'armonie recondite.

§ 3. *Esame di un'opinione contraria.* Non solamente minore che non nelle altre parti della cultura musicale, è il nostro vantaggio in quest'ultima, risguardante le composizioni; il nostro vantaggio in quest'ultima parte è anche contrastato, risolutamente negato da molti. Ciò che a noi pare un progresso, è tenuto da molti per un segno della decadenza dell'arte, del pervertimento del Gusto; massimamente da una classe di professori e di dilettanti, a cui oseremo dare il titolo di *puristi zelatori dell'antico stile italiano.* Ne sia concesso di fermarci ad esporre le opinioni di codesti puristi e di tentare di chiarirne la fallacia.

Le persone, che osiamo chiamare *puristi zelatori dell'antico stile italiano* rimproverano appunto ai più recenti e più applauditi maestri della nostra penisola una irragionevole complicatezza di stile nascente da varietà soverchia e da esagerato brio di note, da inopportuna ricerca d'armonie artificiosissime, da un bizzarro lusso d'orchestra. Si è perciò, concludono essi, che viene trasandata la vera espressione imitativa, e che si va perduti dietro ad un metodo barbaro, insoffribile a chiunque sa apprezzare e gustare la maniera sì maestrevolmente praticata dagli autori della *Nina,* e del *Matrimonio segreto.*

L'accusa di troppa complicatezza, di esagerazione, di lusso di note non è nuova nella storia delle opinioni intorno alla musica; per tal segno, che non ne andarono esenti neppure le composizioni

di Lulli, le quali oggidì sembrano troppo monotone persino agli appassionati encomiasti della semplicità (1). Sarebbe mai nell'indole stessa di quell'arte il dover essa divenire sempre più ricca d'armonia, più brillante e più varia nelle cantilene, fino ad un termine a cui probabilmente non siamo per anco arrivati? Il sospetto mi pare avvalorato da' ricordi che ci rimangono intorno alla musica degli antichi e dall'esperienza delle vicende della musica moderna ma ancor più direttamente da alcune osservazioni sull'umana sensibilità relativamente ai piaceri dell'acustica. Chiunque abbia riflettuto sui proprî sentimenti e sulle fasi della propria vita morale, può rammentarsi: che quando egli non era avvezzo ad udir musiche gustava soltanto composizioni semplicissime, che le altre gli parevano confuse, sconnesse e troppo intralciate di passaggi e di frasi: che in progresso di tempo queste lo dilettarono più delle prime — lasciando da parte alcuni capi d'opera, come lo *Stabat* di Pergolese, il *quartetto* della *Nina*, ed altri consimili trovati di prodigiosa bellezza, giacché i prodigî non entrano fra gli elementi da calcolarsi per chi studî il corso ordinario della natura. Onde mai una così singolare e così regolarmente graduale mutazione di gusto? Tra le altre cause, che forse intervennero accidentalmente, avvene una certissima e necessaria: l'essersi accresciuta in noi la capacità di comprenderne agevolmente l'insieme. Tanto più ne dilettano le arti, quanto più occupata esse tengono la sensibilità e l'attenzione, senza stancarle. V'ha di più. Mentre noi ci avvezziamo a percepire moltissimi suoni ad un tratto; apprendiamo altresì a discernere con maggiore squisitezza un suono dall'altro, a sentirne più esattamente i rapporti; noi ci avviciniamo in certo modo a quella sicurezza d'orecchio

---

(1) « Lulli que nous jugeons aujourd'hui si simple et si naturel, a paru outré dans son tems. On disait, que par ses airs de ballets il corrompoit la danse, et qu'il en alloit faire un baladinage. " Il y a six-vingts ans ", dit l'abbé Du Bos, " que les chants qui se composoient en France n'étoient, généralement parlant, qu'une suite de notes longues .... et .... il y a quatre-vingt ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent ; et leur chant, s'il est permis d'user de cette expression, marchoit posément, même dans sa plus grande gaieté ". Voilà la musique, que regrettoient ceux qui blamoient Lulli » *Essai de Condillac sur l'origine des connoissances humaines*, Sec. Par., Sect. I, Cap. V [*Oeuvres compl. de Condillac*, t. I, pp. 327-8].

che gli esecutori e i maestri di cappella acquistano mediante un più lungo, più costante e più ponderato esercizio. Il piacere adunque progressivamente provato da noi suppone un corrispondente perfezionamento dell'udito, nuove perfezioni acquisite al senso dell'udito. E fra le condizioni della bellezza, riconosciuta per tale dalla ragione, non v'è forse il principio, che tanto più sono belle le cose, quanto più sono ordinate a piacere a chi ha sensi più perfezionati, sensi più idonei a percepirle adeguatamente e quindi a gustarle?

Qualora per altro fosse vero, siccome i puristi suppongono, che la moltitudine delle frasi e degli accompagnamenti, che le studiate armonie, caratteristiche della più moderna scuola italiana, impedissero la sincera imitazione del discorso e l'espressione de' movimenti dell'animo, noi dovremmo senza dubbio dare maggior peso a tale inconveniente, che non alle nuove bellezze proprie del nuovo stile. Ma gli autori della *Camilla*, dell'*Agnese*, del *Tancredi*, della *Gazza ladra*, dell'*Italiana in Algeri*, dell'*Otello*, del nuovo *Barbiere di Siviglia* sono esimî anche per canto espressivo, naturale e parlante. Se Cimarosa, se più ancora Paesiello primeggia in certi artificî di melodia vicinissima alla declamazione, in altri artificî d'imitazione musicale i più moderni maestri sorpassarono que' due grandi trovatori di motivi: massimamente ove l'imitazione delle passioni richieda ardimenti d'espressione recondita, ove le situazioni e i costumi esposti nel dramma esigano bizzarrie inaspettate di suoni, ove la sublimità ed il patetico debbano risultare dal complessivo effetto delle voci cantanti e dell'orchestra. Se i maestri più moderni coprono talvolta la voce cantante con soverchi accompagnamenti; i loro predecessori s'abbandonavano, quasi per dovere in molte ariette delle opere serie, a falsi ornamenti di trilli, di gorgheggi e d'altri arzigogoli se non cessati del tutto al presente, al certo diminuiti d'assai. Però i puristi d'allora, confondendo — come i puristi d'adesso — un difetto parziale coll'insieme dello stile de' compositori, sui quali portavano giudizio, non esitavano a sentenziare, che la musica, dopo il Pergolese ed il Vinci era caduta, come l'architettura, nel borro-

minesco, cioè in uno stile stravagante, corrotto, ambizioso di vani ornamenti, alieno dalla vera bellezza ([2]).

E tante variazioni e suonate, replicheranno i fautori di quella che adesso è divenuta musica antica, e tanti quartetti e capricci uditi con noia nelle accademie o ne' gabinetti de' dilettanti, a dispetto della sorprendente maestria degli esecutori e del raffinatissimo artificio delle armonie e delle frasi musicali? Converremo che codesti componimenti, uditi con noia, sono da biasimarsi, perché vi manca appunto il bello dell'espressione melodica, perché vi manca quella specie d'imitazione indeterminata di cui è capace anche la musica scompagnata dalle parole. Ma contrapporremo altre composizioni istrumentali, ove non manca né l'espressione, né l'imitazione possibile con meri suoni, ove poi è combinato altresì un pregio di armonie e di trovati sconosciuti o assai rari, ne' lavori italiani, contemporanei a quelli di Paesiello e di Cimarosa.

Riducendo pertanto in brevissimi termini le nostre risposte: se adesso si cade sovente in difetti d'un dato genere, difetti d'altro genere erano in voga nell'età precedente: se nell'età precedente si videro sorgere esimie composizioni, nemmeno la nostra non ne è priva. Paragonando le buone musiche delle due epoche, quelle dell'ultima hanno il vantaggio di più sapienti armonie, di più varî e più pellegrini partiti, piacenti al nostro orecchio progressivamente educato a gustarli: e per tale circostanza ci teniamo giustificati asserendo che l'arte de' maestri di cappella italiani ha progredito oltre i termini a cui era pervenuta fra di noi in quel tempo, a cui taluni vorrebbero poter retrocedere ([3]).

([2]) Vedasi un libro uscito alle stampe in Venezia l'anno 1770, intitolato *Del teatro*, e senza nome d'autore. È opera di Francesco Milizia architetto e letterato.

([3]) Fa egli di mestieri avvertire che altro è l'anteporre opere ad opere, altro è il giudicare comparativamente autori ed autori? Il merito d'un autore si misura da ciò che è dovuto all'ingegno di lui, e non al tempo in cui egli visse: viceversa il pregio d'un'opera risulta eziandio da quelle bellezze delle quali sia stata cagione una qualsiasi favorevole condizione di tempo.

CONCLUSIONE

I

Suppongasi che non fosse mai caduto in mente né ai metafisici, né ad altri pensatori curiosi di proporre una definizione del bello e che oggidì, per la prima volta, alcuno tenesse il seguente discorso. « Noi tutti ravvisiamo bellezza ne' colori, nelle forme, ne' movimenti, ne' suoni, prodotti dalla natura o imitati dall'arte. Vi è bellezza di passioni e di pensieri, siano morali questi pensieri, siano scientifici. Avvene negli oggetti spirituali ideati, in qualsiasi modo, dal nostro intelletto, avvene nelle favole combinate dai poeti col sussidio della fantasia riproduttiva di apparenze esteriori. Ebbene: io v'annunzio che la bellezza di tanti diversissimi oggetti è riposta in una qualità unica, universale, commune ad essitutti, esistente in loro, benché inavvertita ». Senza fallo, la naturale tendenza dell'uomo, a ridurre, per quanto ei può, a pochi elementi le qualità primitive delle cose, il bisogno di raccogliere sotto a principî di mano in mano più generici le nostre cognizioni, richiamerebbe con forza l'attenzione verso il nuovo, ipoteticamente nuovo problema. Ma non v'è dubbio altresì, che la difficoltà di venirne a capo apparirebbe, fin dal primo momento, gravissima. L'opinione, che l'effetto aggradevole di cose, tanto difformi nella maggior parte de' loro attributi reali, discenda da una qualità sempre identica in tutte, è per se stessa così sprovveduta di verosimiglianza, che la sola felicità dell'esito potrebbe giustificare la speranza d'una tale scoperta.

Ora, quanto più inverosimile non dovrà essa giudicarsi dappoiché i tentativi reiterati da scrittori anche insigni e diligenti ed

esercitati riuscirono vani? L'esperienza di tanti inutili sforzi somministra un ragionevole argomento d'induzione storica per dire che la definizione indarno cercata sia un assunto impossibile.

Siccome per altro, in un argomento filosofico capace di prove dirette è disconveniente il fermarsi a presunzioni congetturali; ci siamo studiati di recare dimostrazioni positive, le quali trasformassero quel primo ragionevole sospetto in certezza piena ed intrinseca.

Analizzando la bellezza visibile, meramente fisica o mista; indi l'acustica; in seguito la morale, l'intellettuale e la letteraria: ci siamo convinti che niuna di codeste specie riesce definibile con una formola unica. Molto meno adunque sarebbe possibile rinvenire una definizione adeguata a comprenderle tutte sotto un'idea esprimente una qualità costituente ogni maniera di bello.

II

D'altra parte, l'insistente sollecitudine, la non mai svanita speranza di trovare alla fine un attributo in cui si comprenda la natura d'ogni bellezza, è un indizio dell'esistenza d'un centro qualunque, al quale collimino tutti i fenomeni. Nominando *belli* mille oggetti diversi, corporei ed immateriali, l'uomo sente di parlare di cose che hanno pur tutte un punto comune per cui si somigliano. Il presentimento dell'esistenza di questo punto comune non ci abbandona giammai. Ma si va rintracciandolo nelle qualità delle cose: ecco l'errore. Nel mentre stesso che si rifiutano, ad una ad una, le spiegazioni del problema: che cosa sia il bello considerato come qualità, enunciate dai trattatisti, si continua a presupporre la realtà di una qualità estetica, primaria e sempre eguale a se stessa, si desidera che alcuno giunga a svelarla: ecco la presupposizione che è d'uopo far cessare. A distruggerla radicalmente, è d'uopo spiegare in che consista quell'unità, indicare ove sia quel centro, di cui ognuno ha una nozione confusa ed a cui non si può a meno di credere.

A tale condizione ci lusinghiamo d'aver soddisfatto, mostrando che l'unità, la parte sempre identica, il punto comune, il centro in cui si riuniscono i fenomeni estetici, non è da collocarsi negli

oggetti, ma nel sentimento per cui li gustiamo. E la famigliare semplicità della proposizione, che il sentimento del bello sia uno stato di contemplazione piacente; la facilità con cui essa si applica a tutti i casi, a tutte le distinzioni, a tutte le anomalie, ci parvero sicuri caratteri di verità.

III

Rassicurati dalla massima, che le arcane speculazioni della metafisica più sublime non distruggono mai le verità risultanti dall'osservazione di que' fatti che l'esperienza ne insegna, qualora que' fatti si raccolgano con diligenza, si interpretino con cautela e si spieghino con esattezza; abbiamo limitate le nostre ricerche entro la sfera dell'estetica sperimentale. Ne sia ora concesso di terminarle colla soluzione d'un quesito ulteriore.

Le due conclusioni, sulla molteplicità degli elementi del bello e sull'unità del sentimento di essi, in quale relazione potranno trovarsi coi risultati escogitabili di qualsiasi dottrina trascendente sulla bellezza esenziale, primitiva?

Quand'anche i filosofi riuscissero a dimostrarne l'esistenza ed a definirla con un'idea unica, essi non potranno mai togliere che la parola *bello* si applichi eziandio alle qualità multiformi d'infiniti fenomeni. Prendendo adunque la nozione di bello nella sua maggiore generalità, resterà sempre vero che essa significhi molti oggetti diversi, non subordinabili ad un genere universale. Essa comprenderebbe le qualità varie degli oggetti cadenti sotto i sensi, più o meno famigliari alla fantasia ed all'intelletto, quando non s'innalza a penetrare i misteri della filosofia più sublime; e per soprappiù comprenderebbe una cosa, un elemento, un'essenza trascendentemente scoperta. Così il principio da noi sviluppato nella prima parte del presente volume contiene una verità estensibile a qualsivoglia nozione del bello primitivo, sempre che questo venga pensato cumulativamente col bello sperimentale: e la logica grammaticale richiede che ad entrambi si alluda ogni volta che il termine *bello* venga pronunciato nella sua più generale significazione.

Rispetto al sentimento estetico, fa d'uopo osservare: che ogni

sentimento è un accidente concreto della vita quand'anche la cosa creduta, determinata, gustata o abborrita da noi fosse un oggetto trascendente. La metafisica più recondita deve occuparsi di cercare la causa sostanziale del sentimento stesso: quella parte di essa che non è trascendente, ma soltanto *trascendentale*, secondo il frasario e la distinzione di Kant, deve discutere se vi sono leggi *a priori*, per le quali il sentimento nasca e sviluppisi in noi: ma la definizione, ma la consapevolezza diretta di quello che proviamo è sempre indipendente da sì astruse analisi e sintesi. Il bello primitivo, qualora venga conosciuto da noi, dovrà necessariamente piacerci, è impossibile prescindere da tale condizione. Ora non è ecogitabile una maniera di piaceri, la quale giustifichi l'appellazione di *bello*, se le mancano i caratteri fondamentali e perpetui di tutti gli altri effetti estetici. Per conseguenza anch'esso dovrebbe sentirsi da noi con un atto di contemplazione aggradevole.

IV

Se molti teoristi proposero inesatte o arbitrarie definizioni, onde comprendere tutte le qualità estetiche sotto ad un solo principio, alcuni andarono traviati in un errore contrario: separarono la bellezza da varie delle sue modificazioni subalterne e speciali. Ciò ebbe luogo principalmente a riguardo del sublime. Ma il sentimento del sublime è anch'esso un piacere contemplativo, ma le qualità sublimi hanno per conseguenza anch'esse virtù di eccitare in noi contemplazioni aggradevoli. La ragione adunque a primo aspetto si mostra concorde coll'opinione communemente seguìta: che la sublimità vada subordinata alla bellezza, come specie ad un genere.

Investigando indi i rapporti fra codesta specie e le altre comprese sotto al medesimo genere, vi abbiamo osservato affinità più strette e punti di contatto per avventura maggiori, che non si creda. Fra le qualità esteticamente ammirate si contano la grandiosità, l'energia, la nobiltà ed altre consimili. Accrescete queste, ed avrete il sublime. Il sublime in somma è una specie di bellezza non differente da molte altre se non per un grado maggiore di quantità e di efficacia. Il sentimento di esso si distingue da molte

altre modificazioni del piacere estetico, soltanto per la sua maggiore intensità.

V

Per quanto multiformi si ravvisino le qualità, onde risulta la bellezza spansa negli oggetti della natura e dell'arte, vieppiù varî sono i pareri ed i gusti degli uomini a cui la natura e l'arte presentano le loro produzioni. Ben poche bellezze si danno, universalmente sentite e pregiate da tutti, dai selvaggi del pari che dai popoli colti, dai fanciulli egualmente che dagli adulti. Gli stessi coabitanti di un clima, gli stessi concittadini d'una provincia discordano per mille maniere nelle lodi e ne' biasimi, ancor più nella misura sì delle lodi che de' biasimi, relativamente alle cose di gusto naturale o artificiale. In alcuni la rozzezza, in altri la trascuranza, in altri qualche radicato pregiudizio, scema o distrugge la sensibilità, impedisce lo sviluppo della perspicacia mentale, oppure vi sostituisce una fallace argutezza. La casuale educazione di quelli che vivono fra le delizie di un lusso raffinato, l'influenza delle meditazioni letterarie, le professioni, le età diverse, sono altrettante cagioni d'opposti giudizî. Persino ove appaiano concordi, il consenso è più apparente che reale, perché le ragioni e le sensazioni, che dettano un'identica formola di elogio o di censura non sono le stesse in ciascuno.

VI

In tanta divergenza d'opinioni e di risultati, la ragione può forse insegnarne una norma costante ed universale di Buon Gusto, applicabile a tutti i casi? Non sempre. V'ha oggetti per natura ordinati a piacere soltanto ad alcuna delle razze in cui è diviso il genere umano, per esempio la cute nerastra degli affricani. D'altri oggetti è vano disputare, perché il bello o il disaggradevole, la maggiore o minore bellezza di essi, è misurata da ciascun individuo sopra sensazioni dalle quali non è dato di arguire verun pregio o verun difetto sia degli organi sensorî sia dell'animo.

La ragione non interviene a decidere in fatto di Gusto se non quando il piacere estetico è congiunto o in opposizione con qualche perfezione dell'intelletto, del cuore o de' sensi; in una parola,

con qualche cosa degna di stima indipendentemente dall'estetica. Dal quale principio risulta una conseguenza di non lieve momento per la filosofia delle lettere amene e delle arti: che il Gusto veracemente ottimo, veracemente perfetto non è possibile se non quando la disciplina de' sensi, le scienze speculative, morali ed istoriche, le istituzioni politiche, le passioni oneste, generose, stimabili siano anch'esse pervenute ad uno stato di perfezione. Esso è un ideale di cui possiamo contornare soltanto la formola in termini generalissimi; a cui possiamo innoltrarci soltanto per una scala di approssimazioni indefinite, come indefinita è l'umana perfettibilità.

VII

Però sarebbe grave errore e dannoso, proporsi come norme assolute, particolareggiate e complete l'esempio degli antichi o quello de' moderni. L'uomo è destinato a progredire e ad appianare la via di futuri progressi a chi verrà dopo di lui. Al quale intento giova singolarmente il riconoscere a che punto di perfezionamento ci troviamo pervenuti.

Esaminato a tal fine il carattere a cui tendono le arti del bello presso le nazioni più colte dell'Europa, e primieramente la poesia — tanto la metrica quanto quella a cui serve la prosa — risultò: che le attuali cognizioni scientifiche, geografiche e storiche; che le nostre relazioni e desiderî sociali; che la morale — comunque non ancor scevra al tutto di pregiudizî — meno che mai per l'addietro offuscata da errori, ed accresciuta d'altronde d'assai osservazioni profonde od argute, si combinano a volgere gli studî poetici verso soggetti intentati o quasi intentati; ad ideare bellezze sospettate solamente in questa o nelle età vicine; ad inclinare la letteratura verso l'onesto ed il vero.

Nuove bellezze derivano pure ad alcune, ed altre ne possono derivare a tutte le arti del disegno dal complesso dell'erudizione nostra e de' nostri costumi. Che se vediamo scemarsi agli artisti le occasioni di certe grandiose opere, non accade di rammaricarcene. È questo — chi ne riguardi le cagioni primarie — un effetto della più equa distribuzione delle ricchezze, della maggiore in-

dustria mercantile, della crescente prosperità del ceto medio, di una civilizzazione, in somma, meglio ordinata e più adulta.

Per ultimo, la favorevole influenza del tempo presente si manifesta nella cultura musicale; per ciò che riguarda l'invenzione e squisitezza degli strumenti, la perizia degli esecutori istrumentali, la bontà de' metodi tecnici; e venendo alla bellezza ben anche delle composizioni, da quella parte di essa che proviene dal brio delle frasi musicali, della ricchezza degli accompagnamenti e dagli artificî dell'armonia.

ANALISI
DE' VARI SIGNIFICATI DELLE PAROLE
«POESIA» E «POETICO»

Introduzione

La parola *poesia* che, nel suo significato originario non è altro che il nome di una delle sette arti, il nome dell'arte de' poeti; e la parola *poetico*, che da principio non significava se non gli effetti ed i temi di quell'arte, presentamente vengono adoperati in molti altri sensi.

L'analisi di codeste applicazioni esteriori formerà il soggetto del presente scritto. E speriamo di poterlo concludere dimostrando, che le multiformi nozioni aggregate di mano in mano ai due comuni vocaboli non sono riducibili ad una sola definizione generica: ma che soltanto si danno associazioni più o meno immediate, ed analogie più o meno intime, fra le cose diverse, cui essi furono estesi.

Premettiamo una definizione succinta della poesia propriamente detta, prendendo per norma li concetti più generalmente acconsentiti dagli uomini colti intorno alla natura ed al fine di lei, come arte liberale.

Capitolo I

Della poesia propriamente detta, cioè arte de' poeti

§ 1. La nozione — allo stesso tempo più completa e più ovvia — di poesia propriamente detta, comprende due elementi: invenzione o espressione intima d'idee aventi un carattere loro proprio, del quale ben tosto daremo la definizione; ed esteriore meccanismo de' segni, cioè verseggiatura.

Ma di codesti elementi, può bastare uno solo a costituire poesia? In altri termini, può egli darsi poesia senza metro; o per

l'opposto, poesia collocata nel solo metro indipendentemente dalle idee?

L'opinione di alcuni, che il metro solo non basti — quantunque ingegnosa e ragionevole — noi non possiamo presentemente seguirla; perché essa è contraria all'usuale frasario, del quale è nostro assunto curare interpretazioni fedeli, anche quando lo riputiamo imperfetto e male ideato. Noi facciamo qui principalmente l'ufficio di storici, e non quello di censori. Indipendentemente dai concetti, e dalle intrinseche modificazioni dello stile, la simmetria del verso cagiona sensazioni aggradevoli. È un pregio de' nostri discorsi, appartenente ad un'arte del bello, per indicare la quale non abbiamo altro nome convenuto, che *poesia*. Però, adattandoci all'usuale frasario, non toglieremo questo titolo che a' versi cui manca tanto l'intenzione, quanto l'effetto estetico de' suoni. Per esempio ai noti esametri scolastici *Barbara, celarent, darii, ferio, baralipton, celantes, dabitis* ... i quali non dilettano coll'armonia, né furono destinati ad altro fuorché ad aiutare la memoria.

Ma se, a norma della consuetudine, l'avvenenza ritmica è sufficiente a dare il carattere di poesia ad un discorso o ad uno scritto, essa per altro non vi è sempre necessaria. Il parere di quelli che ricusano di collocare i romanzi in prosa nella classe dei poemi, non è oggidì seguìto che da poche persone, e non occorre quindi farsene carico. Le intrinseche rassomiglianze fra le avventure di Sethos e l'*Odisea* o l'*Eneide*; fra *Le notti romane* d'Alessandro Verri e le *Visioni* del Varano; fra i *Reali di Francia*, l'*Amadigi*, *Lancillotto del Lago*, e l'*Orlando furioso*; fra il romanzo di *Paolo e Virginia* e l'epopea quasi idillica di *Ermanno e Dorotea* ... sono troppo evidenti per non riconoscere che tutte codeste invenzioni d'amena letteratura vogliono essere subordinate ad una medesima denominazione generica. La poesia adunque soventi volte sta tutta nella sola qualità de' pensieri.

§ 2. Giacché moltissime prose meritano di essere qualificate così: quale sarà l'essenziale natura comune a tutti i componimenti, che è d'uopo chiamare *poesie* in virtù delle idee che contengono?

Dalla risposta a questo quesito dipende la parte più importante della definizione dell'arte del poetare. Onde trovarla, o per parlare più esatto, onde commentare la già nota soluzione di esso, giova distinguere tutti i fini per cui gli uomini parlano o scrivono.

Si scrive e si parla per informare altrui di qualche cosa, cioè di un fatto, d'un oggetto reale, d'una verità di raziocinio, d'una nostra opinione. A ciò sono destinate le narrazioni storiche, le descrizioni topografiche, botaniche o d'altra sorte, le relazioni e le discussioni scientifiche, i raziocinî e le argomentazioni. Tutte queste specie di componimenti vengono combinate con istudio dai dotti; oppure improvvisate eventualmente nel conversare da qualunque classe di persone.

Altri discorsi e scritti sono diretti, non ad informare, ma a persuadere qualche opinione bene spesso non creduta da chi parla; o ad eccitare a qualche impresa le volontà degli uomini, governandoli colla forza dell'eloquenza. Così i demagoghi arringavano le plebi per trarle al loro parere ed anche per sospingerle a violenze e tumulti.

Altre volte si parla per dare pacatamente consigli o per riceverne; per comandare o per chiedere comandi; per pregare, per prescrivere autorevolmente azioni obbligatorie o divieti, ricompensa o castighi. L'infermo domanda al medico i rimedî alla sua malattia; si ordina ai servitori di andare nel tal luogo o fare la tal cosa; i servitori richiedono de' suoi voleri il padrone; i mendichi implorano elemosine; i giudici pronunciano le sentenze; i principi, i rappresentanti nazionali e le assemblee democratiche emanano leggi o decreti.

Un bisogno, a cui servono la favella e la penna, diverso dai precedenti, si è di sfogare l'animo oppresso da passioni penose o esultante per giubilo: tanto in solitudine che in compagnia. Il qual fine, sebbene unito per lo più ad altri fini, può trovarsene staccato e stare da sé. Un innamorato lagnandosi de' suoi patimenti con un amico, che ha la sofferenza d'udirlo, sarà mosso per l'ordinario da speranza di consigli e conforti; ma ciò non toglie che alle volte lo scopo principale di lui, ed anche il solo ed unico scopo non sia di alleviare il dolore esternandolo. Tali piagnistei

non sono per certo una produzione di belle arti, né si usa chiamarle *elegie*. Se vi si ravvisa qualche cosa di poetico, ciò accade soltanto allorché ci trasportiamo ad un altro senso della parola *poesia*, del quale sarebbe qui intempestiva l'analisi.

Senza essere sfoghi d'una passione, le espressioni dell'urbanità prescritte dai raffinamenti del conversare possono anch'esse parere discorsi aventi lo scopo d'esternare uno stato d'affetto. Con esse si dinota o si finge benevolenza, stima, simpatia; o almeno quel riguardo alle persone che è voluto dalle relazioni sociali.

Per ultimo, lo scopo principale d'un discorso o d'uno scritto spesse volte consiste nell'eccitare idee ed emozioni esteticamente piacenti. Allora, soltanto allora un discorso o uno scritto appartiene all'arte del poeta per intrinseca natura delle cose che dice. Infatti, nelle tragedie l'oggetto primario si è la commozione dello spettatore, pateticamente aggradevole, e nelle commedie la giocondità della risa unite l'una e l'altra a' sentimenti del bello. Ed una somigliante conclusione risulterebbe citando le odi, le elegie, gli epigrammi, l'epopea; le novelle ed i romanzi.

§ 3. Non dissimulo che parecchi teoristi e filosofi definirono la poesia diversamente da noi. Piacque ad alcuni di dire che essa non è altro se non una imitazione della bella natura mediante pensieri e discorsi congegnati con fantastica vivacità: definizione evidentemente fondata sull'erroneo supposto, che l'imitazione sia la base del bello poetico, quando essa è soltanto uno dei mezzi per conseguirlo. Altri supposero che l'essenza di quest'arte stia nell'invenzione di avvenimenti, di favole, di passioni e di caratteri: su questa proposizione è superfluo insistere, onde dimostrarne l'inesattezza, mentre ognun vede, che essa non riesce applicabile a tutte le composizioni.

Passerò sotto silenzio molte altre nozioni speciali, non dovendo questo preliminare capitolo contenere un elenco di opinioni di scrittori. Esso è destinato a fornirci un punto fisso, dal quale portare gli sguardi sulle numerose applicazioni dei vocaboli *poesia* e *poetico* oltre i confini dell'arte de' verseggiatori, de' romanzieri e de' novellieri, al quale intento, dopo avere chiarita quella no-

zione dell'arte stessa che ci parve la più generalmente ricevuta, non altro ci rimane, se non aggiungere qualche osservazione e qualche schiarimento. Ma prima d'ogni altra cosa è d'uopo eliminare un'obiezione, di cui potrebbe trovarsi preoccupato lo spirito di non pochi lettori, perché essa deriva da controversie lungo tempo agitate nelle scuole d'amena letteratura.

§ 4. A giudizio di una setta di precettisti lo scopo della poesia è l'utilità nascente dal contribuire all'educazione intellettuale, morale e politica de' popoli. Ma queste sono intenzioni comuni a molti altri studî. Sebbene la poesia li cerchi e debba cercarli costantemente, essa non può pervenirvi che indirettamente, cioè mediante gli allettativi dell'estetica. Ora per definire lo scopo di un'arte si vuole individuarne quello ch'è più speciale ed immediato, ed il creare negli animi altrui i fenomeni della bellezza, è il solo intento, che nessun'altra composizione di discorso si propone come primario.

§ 5. Tuttavolta, non si dovrà almeno stabilire un'eccezione per le satire e pei versi didascalici, riconoscendo che le prime hanno per fine loro proprio la disapprovazione e censura dei vizî, ed i secondi l'insegnamento?

Io credo che la propria mira de' poeti didascalici sia volta al diletto che sperano recare coll'ornata esposizione di verità e di precetti. Se pensassero principalmente ad istruire, troverebbero più a proposito una dissertazione prosaica (1).

(1) Nella storia dei popoli vi è un'epoca in cui, sorte già alcune arti letterarie, non è ancora in uso per esse la prosa. Le tradizioni storiche, le dottrine religiose, morali, fisiche, economiche, tutto in somma viene esposto in versi e con uno stile lontano dalla precisione filosofica, dalla semplicità e dalla severità della prosa narrativa e scientifica. In una di queste epoche fiorì Esiodo, autore, come ognuno sa, di poemi didascalici. Ed è naturale che Esiodo li componesse con fine di erudire i suoi concittadini sull'agricoltura, su alcune massime spettanti alla condotta della vita e sulle credenze religiose; è verosimile ch'egli avesse quella stessa mira che oggidì hanno i moralisti, i teologi, gli agronomi, scrivendo trattati. Ma se all'arte poetica è essenziale un fine diverso; onde accade che i libri di lui vengano riguardati, anche prescindendo dal metro, come poesie propriamente dette? L'anomalia non è difficile a spiegarsi. In quello stato di civilizzazione ancor rozza, le arti e le scienze non si trovavano distinte e circoscritte come al tempo nostro. Però noi lasciamo da parte le sottili e rigorose classificazioni

E riguardo ai satirici, il vero punto di vista ch'essi prendono — se sono probi — sta nel prevalersi delle disposizioni d'ogni uomo ad apprezzare la giustizia e disapprovare la turpitudine, le sciocchezze ed i costumi ridicoli, e per conseguenza a secondare con simpatia le idee conformi a tale inclinazione loro. Che se il satirico è un maligno bramoso di nuocere o di vendicarsi, il vero suo assunto come artista sta nell'adulare la propensione di molti a gioire dello spettacolo di scherni personali. È ben vero, che il satirico probo prevede che il suo componimento favorirà la costumanza; ma codesto è un effetto preveduto o prodotto anche dai moralisti. È vero del pari, che il satirico ribaldo conosce e vuole, che i suoi motti, che le sue invettive nuocano altrui; ma lo vogliono altresì generalmente i maldicenti per astio ed i calunniatori. Codesto sarà il fine che lo muove ad esercitare un ramo d'arte poetica, ma non è il fine essenzialmente cercato da lui come poeta.

La distinzione del fine precisamente proprio dell'arte, e del fine per cui un uomo può muoversi a divenire artista non è di lieve importanza. Ben lungi dall'essere limitata alle sole satire, essa può aver luogo in qualsiasi specie di lavoro poetico. Componendo la *Messiade*, Klopstock era governato da motivi religiosi, nella tragedia di *Maometto* il Voltaire servì a massime per metà irreligiose e per metà filantropiche. E per rammentare un nostro contemporaneo in cui la veracità d'un impulso non letterario fu evidentissima, il giovine Körner, Tirteo della guerra de' Tedeschi per l'indipendenza nazionale, scrivendo i suoi inni e le sue odi militari, rivolse l'ispirazione del genio al conseguimento di quel bene politico, cui pospose gli onori e le pensioni di Vienna e le delizie di recenti nozze con una fanciulla riamata. « La mia risoluzione », scriveva egli nell'anno 1813, « contristerà il vostro cuore, o padre mio, e costerà molte lagrime ad una tenera madre. Ma potrei io

di esse, adattate soltanto ai progressi dell'umano ingegno dopo molti secoli. Non risalendo all'intenzione ci fermiamo all'effetto ed ai tratti più prominenti nelle composizioni d'Esiodo; e le chiamiamo *poemi*, assegnandole al genere cui spettano il sistema di Lucrezio, le *Georgiche* di Virgilio e *L'Uomo* di Pope. Questa nota sull'antico didascalico greco s'intende fatta per tutti i casi consimili.

patire che migliaia di tedeschi corrano quella via che ho chiamata gloriosa senza farmi compagno alla loro virtù? Potrei io star contento a secondare oziosamente coll'applauso dei miei canti il loro coraggio ora che è tempo di agire? Io mi vedo circondato dai piaceri d'una capitale, festeggiato dagli amici e da' benevoli: i miei giovanili studî sono ricompensati ed onorati: favorite le mie giovanili speranze. Io ho ottenuta la fanciulla a cui mi congiunse l'affezione del cuore. Ebbene, il sacrificio d'un tenore fortunato di vita non sarà indegno della patria. Poiché interrompo una carriera di cui l'avvenire è sì lusinghiero, io mi sento sicuro, che non già un'effimera smania, non già l'impazienza d'altri destini, ma la voce del dovere mi guida fra i miei fratelli prussiani» ([a]). E lo stesso patriotismo ispirò al mirabile lirico nuovi versi, finch'ei trovò combattendo la morte de' prodi; ei cadde compianto dai commilitoni, e dai Francesi, pronti a generosa simpatia verso ogni esempio di eroismo e di devozione alla patria. L'animoso Körner voleva al certo infiammare colla potenza delle canzoni guerriere i compagni di Blücher, quand'ei le pensava fra le tende e il tumulto dei campi: ecco lo scopo del cittadino. Ma per giungervi, usava egli forse altri mezzi che abbandonarsi alla vigoria dell'entusiasmo estetico, confidando nell'effetto che le manifestazioni della bellezza inerente al coraggio, all'audacia, all'operosa costanza in favore di una causa giusta, vengono direttamente a suscitare nei cuori? Ecco lo scopo dell'artista.

Che se dovessimo ragionare sui caratteri dell'ispirazione poetica, quand'ella si spiega nella sua vera sublimità, la distinzione dei due scopi sarebbe stata proposta da noi come essenziale condizione, come condizione perpetua. Avremmo soggiunto, che un poeta, il quale non abbia sentito, precedentemente all'invenzione del suo componimento, il bisogno di un risultato grave ed interessante l'umanità più che non la letteratura, ei si abbassa quasi inevitabilmente a lavori frivoli o a lavori riprovevoli o meschinamente artefatti o perversi. Un bisogno di cose interessanti l'umanità lo provano quegli autori d'epopee e di drammi, che ripro-

---

([a]) [*Biographische Notizen*... in *Theodor Körners prosaische Aufsätze*..., pp. 49-50].

ducendo la storia agognano a rilevare le verità intime e adombrate dai fenomeni degli umani costumi e dichiarate dalla serie delle umane vicende. Un fine di gran lunga più importante di qualsiasi diletto letterario lo hanno quei poeti che ubbediscono sempre ad una primitiva tendenza, onde si sentono sospinti a cercare quegli aforismi del pensiero pei quali l'animo viene a trovarsi in immediato contatto colle verità, di cui soltanto per intervalli e soltanto per virtù dell'entusiasmo meditativo e morale ci balena dinnanzi agli occhi la luce. Ma il nostro tema ci prescrive di non fermarci a spiegare in che consista la suprema virtù delle cose poetiche. Fu nostro debito di proporre una definizione comune anche all'arte dei poeti superficiali o traviati; e per questi l'intenzione di piacere è il più delle volte il solo motivo a far versi; non è soltanto la meta prefissa all'arte come arte, è la meta oltre la quale non vanno né le loro previdenze, né le loro speranze.

§ 6. Per ridurre ad effetto l'intenzione di piacere — sia essa o non sia subordinata ad un altro motivo — il poeta può imitare tutte quelle specie di discorsi, che i bisogni reali o le altre discipline studiose suggeriscono agli uomini. I partiti di naturale o artificiale facondia proporzionati a que' bisogni ed a quelle discipline, ei li modifica sull'ideale voluto dall'estetica; ora li nobilita, ora gli accresce d'energia; ora li circonda liberamente d'ornati. Egli ricorre alle passioni e suscita le aggradevoli emozioni dell'amore e della pietà soave o il terrore, l'abborrimento e la pietà intensa, affetti disgustosi nella realtà, ma desiderati nelle finzioni. Non lascia inoperosa la curiosità, raccontando avvenimenti ed intrecciando azioni; e spesse volte aguzzando il gusto colla imprevedibilità dell'esito e colle catastrofi inaspettate. Il poeta parla ai sensi colla descrizione degli oggetti fisici: profitta della tendenza universale al maraviglioso: arricchisce la sua opera con verità recondite intellettuali e morali, conscio che la mente dell'uomo, vedendole rammentare o palesare a proposito, è presa da piacere. Egli diffonde su tutto il complesso la grazia risultante dall'imitazione, adornando così persino le parti che per sé riuscirebbero indifferenti. Perché l'imitazione di qualsiasi cosa piace

per ciò solo che è imitazione. Una pentola, una scranna triviale non attirano gli sguardi; dipinte da mano maestra acquistano pregio: alle ciarle di due donnicciuole non si starebbe attenti un mezzo minuto; imitate al naturale da Goldoni diventano una scena da valentuomo.

Già s'intende, che non tutti i mezzi di dilettare, qui annoverati, s'impiegano in ogni occasione. Quanto picciola parte di essi abbia luogo talvolta in un dato lavoro, sarà facile argomentarlo dalle avvertenze contenute nel seguente paragrafo.

§ 7. Benché i componimenti poetici siano produzioni di un'arte del bello, non ne viene di conseguenza, che gli autori di esse appartengano tutti alla classe dei letterati. Qualsivoglia persona, qualunque sia il tenore della sua vita, può a quando a quando inventare poesie. Le vecchie, che raccontano fole ai loro nipotini fanno poemetti narrativi: i monelli che lanciano beffe al forestiere che passa per la via, improvvisano epigrammi. Nella stessa guisa, i granatieri che segnano delle oscenità sui muri della caserma col carbone, scarabocchiano informi pitture.

Il titolo di *poeta* non è come quello di *re* e di *giudice*, indicanti incombenze assegnate dalla legge: esso corrisponde piuttosto alle denominazioni di *ballerino* o *mercante* le quali esprimono l'esercizio di facoltà naturale agli individui. Niuno pronuncia sentenze giuridiche fuorché i giudici; il re solo può eseguire cose spettanti all'attribuzione regia. Nessun altro vi ha il mandato dal corpo politico. Ma nelle professioni che non sono ufficî, cioè diritti e doveri conferiti dalla società, tutti s'ingeriscono qualche volta e possono ingerirsi volendo, perché tutti sortirono le corrispondenti facoltà naturali, comunque ora più, ora meno educate ed attive. Però tutti qualche volta comprano e vendono a meno che non dimorassero in un'isola deserta come Robinson Crousué, o non vivessero come i selvaggi ipotetici di Rousseau (2). Non v'è alcuno per quanto abbia le orecchie stuonate, che alle

(2) Gli scrittori d'economia politica chiamano *mercante* chi compera per rivendere. Il danaro è anch'esso una merce, e tutti ne acquistano per alienarlo di nuovo.

volte non canti: chiunque non è cieco alle volte disegna. I soli paralitici ed i vecchi decrepiti non ballano mai: e tutti qualche volta trattano momentaneamente sebbene imperfettamente e senza avvedersene l'arte poetica (³).

È ben vero che né la denominazione di mercante, né quella di ballerino, né quella di poeta si sogliono estendere tant'oltre nell'ordinario linguaggio; e che a molti lettori potrà quindi parere che noi abbiamo trasgredito la legge propostaci di commentare le idee generalmente ricevute intorno alla poesia. Ma, se a chi interpreta nozioni più o meno popolari è vietato di trascurarne

---

(³) Fra le composizioni poetiche, che si creano nei pensieri anche degli illetterati, ve n'ha una che merita un'analisi a parte: i così detti *castelli in aria.*

Uno si figura di possedere immense ricchezze, una bella casa ed ameni giardini. Egli percorre coll'immaginazione le voluttà e le delizie che si procaccerebbe, la tranquillità dell'abbondanza, l'ospitalità, i viaggi ed altri passatempi. Un altro si finge d'esser chiamato a dar leggi ad un popolo; ed ordina un piano di legislazione e di governo. Un terzo, senza far se stesso eroe del romanzo, immagina avvenimenti politici e imprese militari di risultato prospero per la sua patria, immagina realizzati i suoi desiderî patriottici. Si sa che tutto ciò è un sogno; non si aspetta, né si spera nulla; tutto finisce nella fantasia affezionata all'idea d'un bene, nel piacere di modificarlo e perfezionarlo a talento; è un'oziosa contemplazione di cose piacenti, un sollazzo estetico. Basterebbe scrivere, in luogo di andar ruminando, e ne riuscirebbe una poesia sul gusto di quella con cui il Berni descrisse il palazzo della pigrizia.

L'abitudine a codesti castelli in aria è una pazzia incipiente e passaggera. Essa viene fomentata dal complesso delle circostanze della vita esteriore e della vita interiore. Vi sono oltremodo favorevoli le passioni in cui concorrono tutte assieme le circostanze seguenti: che la passione sia debole; che ciò non ostante ella sia permanente; che la speranza di conseguire l'intento dei desiderî sia lontana ed incerta; che l'animo sia proclive alla pigrizia. L'uomo pigro si stanca di lavorare anche adagio. Quando il conseguimento è per un'epoca lontana rare volte si è tolti dall'inazione: v'è tempo. Quando la speranza è sostenuta dubbiamente da scarse probabilità, riesce poco grato l'occuparsi di previdenze positive e di calcoli, che ci paleserebbero troppo chiaramente l'inverosimiglianza dell'esito: quando la passione è debole l'inverosimiglianza dell'esito e la lontananza del termine non ci traggono per altro ad uno stato di assoluto cordoglio. L'affetto è tuttavia permanente, è tuttavia lusinghiero: esso ci presenta sovente allo spirito la cosa bramata; e noi non possiamo a meno d'occuparcene. Ma siccome non è naturale che ce ne occupiamo in veruno de' modi dianzi esclusi, dovremo pensarvi in una maniera diversa da tutte quelle. E qual maniera potrà riuscire più ovvia e più confacente al complesso delle disposizioni combinate nell'ipotesi nostra, dell'abbandonarci all'idea di gioire attualmente di quel bene a cui la fantasia ci viene incessantemente richiamando; figurarci presente e reale, ciò che si sa essere ipotetico; gustare un'illusione riconosciuta per tale? V'ha di più: la sensibilità ricerca di mano in mano un solletico più vivo; ricorre per trovarlo a nuovi ghiribizzi. Si abbellisce allora il già cominciato castello in aria; si aggiungono nuovi vantaggi e nuove delizie; il sogno diventa sempre più maraviglioso e magnifico.

qualsiasi menoma parte, dacché trascurandola riuscirebbe incompleta l'analisi, se gli è vietato molto più di sostituirvi arcane definizioni dei filosofi, non gli è però menomamente interdetto di completarle, seguendo la via già battuta. E ciò appunto, noi ci lusinghiamo di avere eseguito. Noi non abbiamo taciuto nulla di ciò che al maggior numero delle persone piacque di comprendere nell'arte de' poeti; proponiamo di aggiungervi altre cose, che chiedono d'esservi aggiunte per analogia e parità di ragione. Infatti, nei racconti delle vecchiarelle, nelle estemporanee pasquinate de' trivî, ne' motti delle conversazioni, negli aneddoti riferiti e adornati dagli uomini faceti ... v'è il fine di piacere identico al fine attribuito ai poeti; esso è del pari conseguito coll'istrumento del linguaggio e col mezzo di un'arte appresa — se non nelle scuole — dagli esempî viventi che ne circondano e dall'esperienza della vita.

Riassunto

Alla poesia propriamente detta appartengono tutti i discorsi e tutti gli scritti direttamente destinati al diletto estetico degli ascoltatori o lettori, il diletto estetico essendo lo scopo speciale del poetare.

Sebbene il poetare sia un'arte, l'esercizio di essa non è ristretto ad una classe degli studiosi: vi partecipa, o può parteciparvi, chiunque; bensì imperfettamente, e spesse volte senza saperlo.

Fra i mezzi di piacere coi discorsi vi è il metro. Una consuetudine del linguaggio fondata su antiche associazioni d'idee, preferisce, che l'avvenenza del metro si riguardi come bastante, da sola, a costituire poesia.

Spiegato così il consueto frasario, si potrebbe ragionare sulle imperfezioni scopertevi dalla filosofia metafisica; se il muoverne parola non fosse cosa troppo aliena dal nostro proposito. Ci riserbiamo bensì di darne qualche cenno nella *Conclusione* di queste ricerche.

Per ora, giova soltanto discutere l'imperfezione di dettaglio, relativa ai componimenti aggradevoli unicamente pel verso; alla quale abbiamo già fatto allusione nel § 1; e di cui è agevole compire la censura con breve ed ovvio discorso.

Nelle prime epoche d'ogni letteratura il metro suol andare unito ad invenzioni immaginose, commoventi, leggiadre: indi l'idea di lui si compenetra quasi con quella del pensiero poetico. Quando poi nascono prose letterarie semplicemente narrative o razionali, l'assenza del verso fa la differenza più ovvia a vedersi fra quei lavori e le strofe della lirica o l'architettata dicitura delle epopee; esso infatti è una differenza percepita addirittura dal senso materiale dell'udito. Però la poesia venne sempre più riguardata come inseparabile dalla verseggiatura: e per conseguenza nel mentre che si negava di ravvisarla nei romanzi, errore che oggidì può considerarsi come cessato, si contrasse l'opposta abitudine di concederla a qualsiasi contesto metrico. Ma se a dare ai discorsi il carattere di poesia, propriamente detta, basta l'armonia del metro, cioè un accozzamento di suoni aggradevoli; perché non chiamansi poesie anche quei trattati e quelle storie ove è posta cura, con intenzioni estetiche, al musicale meccanismo de' periodi? Eppure niuno amerebbe di adottare una sì melensa confusione di generi. Segno che l'associazione stabilita dall'uso è capricciosa e malfatta; giacché gli uomini preferiscono un'inconseguenza antilogica alle assurdità in cui si cadrebbe estendendola logicamente più in là. Gli uomini si rassegnano piuttosto all'incostanza, che non al ridicolo.

Queste riflessioni, colle quali terminiamo il presente capitolo, non sono estranee all'assunto di esso. Lo studio analitico de' significati di un vocabolo lascia bensì intatte le associazioni stabilite: ma interpretandole, ricerca due generi di utilità: radunare tutte le nozioni annesse ad un termine, onde se ne abbia un elenco completo; ed osservare le combinazioni viziose, onde le forme casuali del linguaggio non si credano analogie esistenti fra le cose che il linguaggio viene, non di rado, irregolarmente presentando; e però non si ascoltino con disprezzo coloro che suggerissero altre forme, consentanee ad un raziocinio riflessivamente metodico. La bellezza de' romanzi espugnò il pregiudizio che toglieva ad essi il titolo di *poesia*: la tendenza del nostro secolo ad arricchire sempre più la letteratura di prose destinate ad un intento poetico, cospirando colla severità con cui ci avvezziamo a giudicare i versi,

farà svanire, osiamo pronosticarlo, l'altra massima falsa, che la consuetudine non ha per anco voluto abolire.

Capitolo II

Della poesia riguardata come qualità incidente, o come parte subalterna nelle opere di altre arti letterarie

§ 1. Se, parlando della poesia e del poetico propriamente detti, ci siamo fermati à porre in chiaro la definizione più divolgata; in questo e nei seguenti capitoli, ove faremo l'enumerazione delle applicazioni ulteriori de' due accennati vocaboli, converrà raccogliere anche quelle fra di esse, che sono avvertite da pochi o che presentemente si vedono quasi cadute in disuso. La qualità stessa del tema da noi preso a trattare suggerisce una tale differenza di metodo.

La più antica applicazione dell'idea *poetico* trasportata a cose estranee alle produzioni dell'arte de' poeti, riguarda alcune bellezze cospicue ne' componimenti che hanno comune con quelle produzioni il mezzo esteriore di esecuzione, cioè il linguaggio. Con questo primo passo non si usciva per anco dalla sfera della letteratura. L'eloquenza degli oratori, degli storici, persino de' filosofi gareggia talvolta coll'estro de' versi per avvenenza d'immagini, per creazione di traslati, per concitazione d'idee. Però si disse — guidati da riflessione spontanea ed inevitabile — che quella immagine, que' gruppi d'idee, que' traslati erano poetici.

In seguito, gran tempo dopo, si sviluppò un'ulteriore idea di rapporto. Non si stette contenti ad asserire che il brio d'una data ispirazione oratoria, l'evidenza pittoresca d'una data descrizione storica, la grandiosità dello stile d'un dato periodo filosofico avevano del poetico, cioè possedevano qualità somiglianti a quelle che s'ammirano nelle epopee e nelle odi. Si disse eziandio che in tali cose v'era poesia. Forse la distinzione sembrerà sottile e soverchia; ma speriamo giustificarla di non chimerica con alcuni schiarimenti.

§ 2. Quando il lento maturarsi dell'esperienza ebbe portati gli uomini a riflettere fissamente sulla interna facoltà onde emanavano gli artificî delle lettere, essi osservarono che l'entusiasmo del bello agisce anche sull'anima dell'oratore, del pensatore e dello storico (1); che anch'essi, governati da tale bisogno obbliano a quando a quando lo scopo principale de' loro studî, cioè la persuasione o l'insegnamento. Allora soltanto si disse che nelle arringhe, ne' racconti, ne' trattati razionali v'era poesia. Dalla somiglianza di qualità incidenti da principio unicamente notata, si fece un passo a riconoscere l'identità della cagione di esse, cioè dello stato dell'animo che le produsse. E *poesia* divenne un termine indicante un'arte che non è sempre segregata dalle altre ma interviene non di rado ad interrompere e rendere più gradito l'esercizio delle altre arti.

L'intervento della poesia, nella maggior parte dei casi, è impremeditato, cioè nascente da impulsi momentanei. Alle volte è abituale e preveduto, come accade nelle storie o trattati ridotti a forma di romanzo ed in molti dialoghi scientifici. Ivi gli autori aspirano a svolgere teorie o a riferire notizie, ed a brillare tuttavia per leggiadre invenzioni e per episodî. Così lo scrittore del *Platone in Italia* volle esporre la filosofia e la politica della Magna Grecia, ed allo stesso tempo condurre un'azione quasi come un poema. E l'antico Platone si propose, oltre la gloria del sapere filosofico, anche l'imitazione drammatica della facondia di Socrate e la lode di avvenente descrittore di persone e di luoghi. E il Galliani ne' *Dialoghi sul commercio del grano* emulò la grazia, la naturalezza e il lepore delle commedie.

§ 3. Alle volte l'intervento della poesia, ben lungi dall'essere un'interruzione, diventa un sussidio al conseguimento dei fini propriamente oratorî, filosofici o storici. In molti casi l'oratore diletta

(1) Onde non interrompere con suddivisioni soverchie la serie delle idee, estendiamo la denominazione di *storici* ai descrittori naturalisti o geografi o d'altro genere. Le applicazioni ai casi sottintesi da noi saranno facilmente supplite dai lettori.

a fine di distrarre gli ascoltanti dal ravvisare qualche sofisma ([2]); ancor più sovente egli suscita affetti e contemplazioni aggradevoli, per disporre l'animo altrui all'estimazione de' virtuosi che è sua mira d'onorare con elogi ([3]). Lo storico più volte ricerca la bellezza dello stile e l'ingegno pittoresco, onde tener lontana la stanchezza ed accrescere coll'associazione del piacere la docilità dell'attenzione o l'attività della memoria. Anche il filosofo, procura riuscire ameno e brillante, non già perché si senta sospinto da emozioni cui gli sia d'uopo dare sfogo; ma perché egli prevede che senza tali lusinghe verrebbe meno l'attenzione agli insegnamenti.

§ 4. Siamo ancor lungi dall'avere classificato tutti gli accidenti letterarî a cui fu trasferita la denominazione di *poetici*; tutti quelli in cui si ravvisano elementi analoghi alla poesia. Né si potrebbe compilare un esatto catalogo se non discendendo a distinzioni fastidiose e minute. Però ci contenteremo di trascegliere alcuni punti primarî, premettendo l'avvertenza, che tanto quelle applicazioni ulteriori, di cui faremo parola, quanto le altre che passeremo sotto silenzio, vennero tutte ideate in tempi già molto addestrati alla riflessione analitica.

Nello stile degli antichi libri non è raro di ravvisare una tinta poetica, indottavi dall'imperfezione de' linguaggi ancor poveri di voci e formole astratte. Per esempio; una legge delle Dodici Tavole, prescrivente l'arresto de' debitori che ricusano di comparire

---

([2]) Le così dette *malie dell'eloquenza* non hanno oggidì quel potere che le rendeva tanto efficaci in Atene ed in Roma: ed è un bene. Platone le detestava e voleva che si parlasse al popolo colla semplicità dell'uomo probo e ragionevole. Eppure alcuni retori deplorano la presente facondia sovente perché arida troppo e dimentica di Cicerone e di Demostene. Vale a dire alcuni retori desiderano che gli avvocati aggiungano, se è in loro, un granello alla polvere che già si sforzano di gettare negli occhi ai giudici.

([3]) Quando il panegirista, come accade sovente non ha altra essenziale intenzione che quella di sfoggiare un bel quadro di riflessioni, di avvenimenti di allusioni e di immagini, allora il componimento non dovrebbe classificarsi fra quelli dell'arte oratoria. Suppongasi una tale mira alle orazioni funebri di Bossuet; e quantunque fondate su argomenti storici, risulteranno troppo simili agli inni mitologici d'Omero e Callimaco, per non aggregarle al medesimo genere letterario, la poesia propriamente detta.

innanzi al giudice è espressa così: *se il debitore alza il calcagno per fuggire, pongli le mani addosso* ([a]).

Un altro carattere poetico è osservabile negli scrittori di cronache, quando danno, a guisa de' contadini e de' fanciulli, un atteggiamento drammatico ai loro discorsi. Citerò in prova un aneddotto della *Cronaca* di Dino Compagni, in proposito di una famiglia potentissima in Firenze, nel secolo decimoterzo. In luogo di scrivere che i Donati erano saliti a tale eccesso di superbia e d'indipendenza da' magistrati, fino a carcerare e torturare nel loro palazzo molti cittadini con cui avevano inimicizia, onde era nato il proverbio che in Firenze vi fossero due luoghi pe' tormenti giudiziarî, uno de' quali era la casa di que' soverchiatori dello stato: Dino Compagni mette il suo raguaglio in azione: *Il popolo di Firenze domandava, in quanti luoghi si dava la tortura? E rispondevano, due: in piazza e in casa i Donati* ([b]).

Più importante e più facilmente discernibile analogia coi poeti è quella sentita da ognuno scorrendo le leggende delle Crociate, specialmente quella parte di esse che tratta de' preparativi e della prima spedizione. Ivi il carattere poetico consiste nell'energia delle passioni superstiziose e guerriere, nella selvaggia stranezza de' costumi, nella grandiosa imprudenza dell'impresa. Altri — ma poco dissimili — elementi di fantastica sublimità risplendono nella storia delle prime conquiste de' reami d'America e delle prime colonie portoghesi nell'India. In questi casi si bada alla materia stessa de' componimenti, qualunque sia lo stile de' compositori.

In altri casi, la corrispondenza colle cose poetiche produce un misto di pregi e di biasimo. Ciò si verifica principalmente in alcune teorie filosofiche. Così, chiamansi *poetiche* quelle di Platone e di Malebranche sull'origine delle idee: alludendo del pari alla loro fallacia ed alla grazia estetica che le rende dilettevoli, quando, dopo averle rifiutate come errori, torniamo a contemplarle come favole d'elegante pensiero.

([a]) [I, 2].
([b]) [Cfr. II, p. 44].

Che se, oltre all'essere destituito di fondamento scientifico, un sistema di morale o di fisica si trova mancante eziandio di grazia fantastica, rarissime volte si udirà caratterizzarlo di *poetico*: perché rarissime volte accade di fermarsi alla consociazione dell'idea *poesia* coll'idea di *finzione*, cioè di *cosa non esistente*, tralasciando la consociazione di essa col bello. Forse meno di rado somiglianti sofismi verranno biasimati coll'applicazione di *romanzeschi*, probabilmente perché nella mente d'alcuni la voce *romanzo* richiama facilmente i concetti d'*esagerato* e di *falso*.

§ 5. Da ciò che abbiamo fin qui esposto è facile raccogliere le seguenti proposizioni generali. Sentimenti pratici ed ovvî suggerirono da principio di lodare col titolo di *poetiche* alcune bellezze che s'incontrano nelle produzioni degli oratori, degli storici e de' filosofi eloquenti.

Presentemente i nomi di *poesia* e di *poetico* trasportati a diversi rami di letteratura vi dinotano molte altre idee di rapporto, ulteriormente scoperte. Si possono tutte ridurre ai capi seguenti.

Poesia talora significa l'intervento di quest'arte propriamente ricercatrice del bello che interrompe o coadiuva l'esercizio delle altre arti rivolte ad altri fini.

Talvolta, prescindendo dai trovati dallo scrittore l'analogia colle cose poetiche emerge direttamente dall'argomento e dalle materie che si trattano. Se ne potrebbe allegare molti esempî, specialmente di composizioni storiche. Talvolta v'è del poetico nello stile d'una composizione o per la vivezza con cui gli autori riproducono ne' loro scritti la bonarietà immaginosa de' fanciulli e della plebe, o perché adoperano idiomi ancor lontani dalla ponderata esattezza delle lingue perfette.

Finalmente si dà la denominazione di *poetiche* a quelle dottrine, in cui si censura l'essenziale difetto di verità e di ragionevolezza; ma si scorge un complesso di chimere piacenti alla fantasia. Quando in un'erronea teoria non v'è grazia estetica, si presceglie di caratterizzarla col biasimo di *romanzesca*.

CAPITOLO III

Della poesia incidente ne' discorsi famigliari

§ 1. Esaminata l'arte del poetare, e i caratteri poetici delle altre forme letterarie, riesce già fatta da sé l'analisi degli elementi di poesia che s'incontrano ne' discorsi famigliari. Perché i discorsi famigliari sono classificabili in generi paralleli ai lavori della letteratura.

§ 2. È ben vero che a tale corrispondenza generica si presentano tre casi d'eccezione: le preghiere; i comandi; le parole ispirate dal quasi involontario bisogno di sfogare passioni: per esempio i lamenti del dolore e le imprecazioni della collera. Intendo di dire che il muovere preghiere, l'intimare comandi, l'alleviare coi mezzi della favella immediatamente spontanei un sentimento che ci angustia, sono fini estranei a qualunque esercizio studioso, sono proprî esclusivamente della vita reale. Ma se osserviamo l'effetto estetico e fantastico delle parole supplichevoli e delle impremeditate effusioni del cuore, esse appariranno simili alle elegie, alle odi, ai monologhi drammatici o epici. E riguardo alle espressioni imperative della volontà, queste — ove hanno del poetico — lo ricevono dalla mescolanza con affetti simultaneamente manifestati o suggeriti.

CAPITOLO IV

Della poesia, riguardata come qualità degli oggetti visibili della natura

§ 1. I poeti sentirono il bello, il sublime, il terribile, l'interessante in somma, di molti oggetti corporei; e ne colsero i tratti più prominenti, per farne definizioni o cavarne similitudini. Gli altri uomini vedevano anch'essi le scene naturali ed udivano i canti dei poeti. I tipi e i ritratti si connettevano nella memoria. Le

selve maestosamente solitarie e la vista dell'oceano in burrasca; oppure la giocondità degli alberi rosseggianti di fiori nella primavera e la delizia delle fontane ne' dì dell'arsura rammentavano il verso che le aveva celebrate: non per altro che per tale rimembranza questi ed altri oggetti fisici ebbero da principio il nome di *poetici*.

Intanto le impressioni dell'arte non solo rivelavano molte qualità delle cose che la comune degli uomini non avrebbe saputo discernere con osservazioni dirette; ma addestravano gli uomini ad essere osservatori più attenti e sensibili. Il primo vincolo d'associazione fra lo spettacolo della natura e la poesia, era già formato; la denominazione di *poetiche* era già usata per le qualità predilette dai verseggiatori. Si cominciò adunque ad usarla per le altre, che di mano in mano si venivano discoprendo ed erano affini a quelle già consacrate dalle imitazioni.

Per una scala di progressi continui si giunse quindi al punto a cui ci troviamo noi moderni. Al nostro intendimento i lati poetici delle cose visibili si sono moltiplicati quasi all'infinito. Il sentimento di essi è tanto consueto, che rare volte chiamiamo poetico un oggetto perché ci richiami un'emozione cagionata da un poeta; ma più spesso ci viene sulle labbra questo termine perché sentiamo che un poeta potrebbe giovarsene; o anche soltanto perché la nostra fantasia è scossa piacevolmente, senza che nemmeno ci sovvenga se esistono almeno canzoni e romanzi.

§ 2. Le innumerabili qualità e circostanze poetiche degli oggetti della natura si possono ridurre a due generi. Quando un oggetto ci trasporta ad uno stato di emozione o di attenzione contemplativa esteticamente interessanti; e quando esso fa emergere idee fantastiche o una serie di pensieri morali.

Le foreste oscuramente verdeggianti nella solitudine e i torrenti fra i dirupi delle Alpi sono poetici perché ci rendono attoniti dinanzi ad una folla di emozioni indistinte. Le ruine degli antichi edificî di Grecia e di Roma derivano principalmente la qua-

lità di poetiche dal pensiero di glorie passate o dal tempo consumate, de' monumenti della potenza [1].

Nelle *oasis* che s'incontrano in mezzo ai sabbioni deserti dell'Affrica, quasi feconde isolette, il colto europeo sente la poesia delle emozioni e quella delle illusioni fantastiche. A mirarle da lungi, peregrinando nella carovana, paiono Campi Elisî, delizie oltre l'ordine de' climi della terra; il soggiorno delle fate benefiche dell'Oriente. Alle emozioni, dilettevoli, si aggiunge il poetico de' pensieri morali all'aspetto delle più alte ghiacciaie della Svizzera. Il ghiaccio si costruisce in colonnati e piramidi, quasi logge e piazze di cristallo colorate in iride da' raggi del sole e riflettenti per millioni di punti lo splendore de' diamanti. È uno spettacolo d'inaspettata ed indefinibile magnificenza. Frattanto il silenzio, la solitudine, l'elevatezza di quelle regioni al disopra della terra, assegnate alla vegetazione ed agli animali, agiscono con altri più intimi effetti sul viaggiatore coraggioso. L'intatta atmosfera gli raddoppia le forze della vita, e lo spirito ubbidiente alle modificazioni de' nervi è portato all'intenzioni severamente avvenenti dell'esistenza morale. Le riflessioni morali, le idee fantastiche, le sensazioni commoventi che separate o congiunte, danno colore di poesia agli oggetti qui enumerati s'incontrerebbero del pari in qualsivoglia altro esempio. E si troverebbe vero lo stesso principio, passando dalla materia inerte ai fenomeni delle forme visibili negli animali o nell'uomo. Il leone che erra pe' deserti; l'aquila che s'innalza volando dalle vette de' monti; la mansuetudine della colomba e le patetiche note dell'usignolo; i cavalli e i soldati che si slanciano alla battaglia risplendenti di ferro; la novella sposa che arrossisce in mezzo alla lieta comitiva nuziale; i fanciulli che tripudiano ruzzando fra loro, custoditi dal sorriso materno.

§ 3. La poesia della natura, come quella dell'arte, non è intesa da tutti, né al medesimo modo. Gli ingegni arguti e veloci colgono

---

[1] Gli edificî siano fattura dell'arte umana, ma le ruine sono opere del tempo; le ho quindi annoverate fra gli oggetti naturali.

analogie ravvisate da pochi. Quindi molte riflessioni sentimentali sul chiarore della luna, sui colori delle nuvole nel mattino e nella sera, sulla perennità dei fiumi e del mare e sulla invariabile simetria de' moti celesti, contrapposte alle vicende delle generazioni nelle creature viventi e alla tumultuaria vita delle gioie e de' dolori, sembrano a molti ricercatezze affettate, e non lo sono per tutti.

Né minori differenze di pensieri vengono cagionate dall'età, dalle abitudini e dalle passioni. Il montanaro non prova nulla d'insolito girando gli sguardi all'orizzonte ch'ebbe sempre dinanzi fino dall'infanzia; ma all'abitante della città quell'inusitato prospetto è una delizia quasi ideale. Un fittaiuolo lombardo non sentirebbe che sterilità e miseria nelle malinconiche lande e nell'erica cantata da Ossian; ma un viaggiatere colto e fantastico potrà immaginarle popolate dagli spetri degli eroi. Osservando le muraglie, le torri caduche ed il musco d'un diroccato castello del Medio Evo, un giovinetto pieno di concetti d'amore correrà coll'animo alle galanti divise, alla gentilezza del coraggio cavalleresco, ai canti dei trovatori; ma un uomo di quarant'anni cresciuto alla politica ed alla filantropia liberale vi noterà i monumenti dell'infelice barbarie, dell'anarchia, della superstizione e dell'oppressione dei popoli.

Finalmente si danno rapporti sì alieni dalle associazioni consuete, che non le trovano se non gl'ingegni addestrati a secondare volonterosamente le più sfuggenti combinazioni dell'entusiasmo individuale; ed a figurarsi talvolta, con meditativa bizzarria, gli oggetti corporei come se fossero emblemi di morale ed allegorie di sentimenti. L'emozione soave cagionata dalla vista de' fiori o delle prime foglie nell'aprile sarà da loro congiunta col pensiero delle miti bellezze della modestia e della virtù delicata: la velocità del cavallo e la forza del cammello che traversa i deserti parrà un tipo del coraggio morale e della perseveranza: l'illarità del mattino, le nuvole e il cielo in contatto colla terra ai confini del veduto orizzonte si chiameranno presagi de' futuri destini dell'uomo immortale. Per lo contrario il ribrezzo e la nausea che ci molestano alla vista d'un rospo o d'un ragno o del muso di

certi pesci marini verrà abborrito anche come un indizio della turpitudine intrinseca alla perfidia ed alla viltà.

Queste o somiglianti illusioni prestarono argomento a molte follie dogmatiche di misticisti, ma quando provengono da liberi trascorsi d'uno spirito conscio a se stesso di conformare chimere non acconsentite dall'intelletto, esse appartengono all'ultimo grado, fors'anche vizioso, de' raffinamenti moderni nel contemplare la natura.

Si misuri a quale ampia distanza si ritrovino tali fantasie dalle prime nozioni, che fecero nominare poetica una burrasca o il cielo stellato, perché riconducevano alla memoria versi già uditi. Si rifletta alle principali gradazioni intermedie, delle quali abbiamo abbozzata di profilo la serie: e si avranno gli elementi di confronto, onde valutare l'efficacia della civilizzazione e del tempo, tanto nel palesarci le avvenenze ideali della natura, quanto nel divagare i sentimenti degli uomini da quella conformità di gusto, che è caratteristica de' secoli rozzi; come per ultimo, nel sedurre le menti più entusiastiche, che abusano del loro stesso raffinamento per ghiribizzare sottigliezze esagerate e soverchie.

Capitolo V

Della poesia e delle qualità poetiche, appartenenti alla pittura ed alla scultura

§ 1. Sotto il nome generico di pittura e di scultura comprendo tutte le arti del disegno, sia ch'esse giungano al loro risultato colla matita o col pennello o collo scalpello o col bulino o col cesello o coll'ago o con altro qualsiasi mezzo consimile.

I pittori e gli scultori esprimono il bello con colori e con forme; laddove i poeti lo significano coi termini del discorso. Ma tutti egualmente ubbidiscono al bisogno estetico; né vi è differenza se non quella che riesce dai mezzi d'esecuzione e dalla scelta di soggetti diversi a norma della diversa capacità di quei mezzi.

Dunque se si guarda all'identità dello scopo e del bisogno

morale, può dirsi che le pitture e le sculture siano una maniera di poesia. Così appunto la parola *poesia* viene applicata generalmente alle arti del disegno: salve alcune eccezioni.

È evidente, in primo luogo, che è d'uopo eccettuare tutti quei casi, in cui l'artista non ebbe intenzione estetica e servì meramente alle scienze ed alla storia. Per conseguenza si escludono le figure d'animali, di minerali, di piante o di macchine delineate per corredo e spiegazione de' libri di fisica o di tecnologia. Si escludono pure e con motivo ancor più manifesto le figure de' geometri, gli atlanti celesti o terrestri, le carte topografiche e gli altri segni destinati a dar conoscenza delle cose o ad agevolare l'intelligenza delle idee simultaneamente comunicate colla scrittura.

A queste eccezioni necessariamente suggerite da ovvî raziocinî, l'uso ha voluto aggiungerne un'altra, forse arbitraria. Essa è per que' lavori in cui il pittore e lo scultore non pensavano a scegliere, o fingere, oggetti piacenti, ma si proposero soltanto di dilettare colla diligenza, esattezza e bravura meccanica dell'imitazione. Quindi il ritratto d'un uomo né bello né brutto, ricopiato nell'attitudine casuale in cui si collocò la persona, non si dice ancora *poesia*. Ne avevano bensì i ritratti delle belle donne composti da Leonardo, quand'egli intratteneva i suoi leggiadri modelli con musica e colla serena illarità di conversazioni graziose, affinché le emozioni dell'animo si spiegassero sui lineamenti del volto. Per le stesse ragioni non ci sembrano menomamente poetici tanti quadri, massimamente fiamminghi i quali rappresentano — senza abbellimento né caricatura — l'interno d'una stanza o d'una cucina, fornite de' comuni utensili, o una contadina che fila o un uomo che legge cogli occhiali sul naso. Le caricature per lo contrario corrispondono alla commedia grottesca: sono l'ironia dell'ideale.

§ 2. Il nome di *poesia* trasferito alle arti del disegno, per la riflessione generale, che anch'esse aspirano al bello, è una applicazione che non doveva lasciarsi inavvertita da noi; ma non è per altro l'applicazione più consueta. Per lo più, quando dicesi

che un quadro, un basso-rilievo, una composizione qualunque, statuaria o pittorica, hanno del poetico, si allude a qualche circostanza speciale di un dato lavoro.

Le circostanze speciali si riducono a tre classi.

La prima classe comprende quelle opere nelle quali una gran parte di pregio è indipendente dalla bellezza delle forme, dalle attitudini e dall'espressione: ma consiste nell'avere l'artista immaginato di trattare il suo argomento, scegliendo fra i diversi oggetti ed azioni che potevano inventarsi, cose consimili a quelle, a cui si appiglierebbe un poeta, esponendo in versi lo stesso soggetto. A questa specie di pregio per l'ordinario s'allude, quando si loda, come poeta sublime, Michelangelo per la composizione del *Giudizio universale*. Pensò Michelangelo alle creature che escono dagli avelli dispersi per tutta la terra, attonite della nuova vita: pensò agli eletti che volano in cielo e si abbracciano col bacio della pace o tremano tuttavia in procinto della sentenza di Dio: ai dannati che piombano verso l'abisso, strascinati da' demonî, pel ciuffo i superbi, pe' precordî gl'iracondi: alla croce, ai flagelli, alle spine, istromenti della Redenzione, portate minacciosamente dagli angeli a disperazione de' reprobi: concetti che sarebbero opportuni ben anche all'estro d'un'ode o ad un canto episodico nella *Messiade* e nel *Paradiso perduto*.

Classe seconda se la qualità *poetico*, avvertita da tutti nel *Giudizio universale* della Cappella Sistina, risulta principalmente dalla scelta de' dettagli; in altre pitture, essa è costituita principalmente dalla natura stessa dell'argomento, indipendentemente dal modo con cui venne trattato. Ne è un esempio famoso il quadro di Le Brun rappresentante la Croce circondata da angioli che l'adorano e piangono.

Alla terza classe appartengono le allegorie. Ogni allegoria come è noto presuppone un'idea astratta; indi l'invenzione d'emblemi atti a significarla. L'idea astratta è comune al verseggiatore che scrive una favola ed al disegnatore che combina figure; identico è il partito e consimile la destrezza nel cercare personificazioni ed allusioni simboliche; la differenza non comincia se non quando i due artisti si volgono a trascegliere rispettivamente le

immagini più adattate ai mezzi materiali d'esecuzione. Un gran tratto della via, l'avevano percorso riuniti. In nessun altro genere d'invenzioni è sì immediata e precisa l'analogia delle fantasie pittoriche colle poetiche. Dalla somma facilità d'osservarla si trasse forse la prima occasione di attribuire il titolo di *poetiche* alle pitture ed alle sculture. Del resto con questo cenno sulle composizioni allegoriche, noi non vogliamo fare l'elogio di esse. Un punto di rassomiglianza di due arti può essere una coincidenza in un difetto comune [1].

Capitolo VI

Del poetico nella musica

§ 1. Anche la musica viene riguardata come una maniera di poesia; perché anch'essa non meno della pittura e della scultura, è dilettevole.

Anche nelle composizioni della musica si danno casi ai quali è specialmente attribuito il titolo di *poetici*; perché ivi la melodia e l'armonia tentano di conseguire gli effetti più consuetamente prodotti dall'arte de' versi.

Ma, laddove nelle arti del disegno le rassomiglianze speciali sono più facilmente osservate, che non la rassomiglianza generica coll'estro dei poeti; nella musica accade precisamente l'opposto: perché l'efficacia estetica de' suoni e del canto è chiarissima e vividissima e viceversa le circostanze particolari d'analogia fra una melodia ed un pensiero o un'immagine, sono tenui e sfuggevoli.

§ 2. Affine di comprovare con un esempio in che consistano e come provengano codeste analogie particolari, giova ricordare un recitativo di Haydn nel famoso oratorio, *La creazione del mondo*.

---

[1] Parlando delle arti del disegno non è da ommettersi l'architettura. Sarebbe per altro superflua un'analisi a parte del poetico negli edifizî. Esso dipende, talora da circostanze consimili a quelle per cui sentiamo poesia negli oggetti naturali; talora si confonde colla poesia della pittura e della scultura.

Il recitativo dice la formazione di varî animali, ed a misura che i versi ne descrivono i moti, l'orchestra vi imita lo strisciare del serpente, il balzare della tigre, il ronzio degli insetti. Haydn per tal modo accoppiò ai termini convenzionali della gramatica i segni naturali dell'onomatopea, onde gli oggetti risultano nominati contemporaneamente con due linguaggi diversi. E con invenzione ancor più poetica, alle parole che accennano gli agnelli e le pecore ei pose per accompagnamento un motivo di pastorale: allusione felice alle eleganze idilliche, anacronismo di buon gusto, dal quale viene suggerita una folla di idee, di cui non v'era orma nel libretto. Così la sua musica, o imitativa de' suoni naturali o allusiva a nozioni ricevute, espose da sé sola oggetti e pensieri piacenti. Il maestro di cappella emulò colle note effetti più direttamente proprî del discorso.

Capitolo VII

Della poesia considerata come modo di pensare de' popoli barbari

§ 1. I fondatori delle società idolatre, dice il Vico, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo, che lampeggiava e tuonava. Per quella proprietà dell'uomo ignorantissimo, che dà vita e intenzioni a tutte le cose, se lo finsero un gran corpo animato; lo chiamarono Giove, che col cenno de' fulmini e col fragore di tuoni, volesse dir loro qualche cosa. Que' patriarchi del gentilismo temettero Giove, cioè il cielo, il riverirono e l'osservarono con religione e cerimonie.

L'ipotesi del Vico, comunque non sia da riguardarsi per vero letteralmente, è un emblema di fatti certamente accaduti. È certo che tutti i popoli, anche i più selvaggi, hanno culto, eccettuate quelle orde di atei, mentovate da alcuni viaggiatori, se pure non è menzogna. È certo che nelle memorie dell'antichità sono conservate mitologie di tradizione rinomatissima, e tanto grossolane da non poter cadere in mente a nazioni civilizzate. Prima che

fiorissero le filosofie, l'immaginazione eccitata dal timore, dall'ammirazione e dalla gratitudine divinizzò (come è noto) enti ideali, le Naiadi e Genî oppure uomini, come Ercole e Bacco; oppure bruti, come il Bue Api e la farfalla degli Affricani: o il sole e gli astri: e fors'anche ceppi e macigni adorati da alcuni selvaggi.

Ora, la facilità a credere chimere immaginose, la propensione a crearne, l'osservare gli oggetti e i fenomeni tanto all'ingrosso da trasportare le affezioni e le facoltà dell'animo umano nella materia inanimata, l'influenza delle passioni sui giudizî seguìta senza sospettarne la fallacia, compongono una maniera di pensare e di opinare rassomigliante per molti punti a quella de' poeti nel momento dell'esaltazione entusiastica, e lontanissima dal senno analitico de' filosofi. Che anzi i filosofi, appunto perché si addestrano a disposizioni tutte contrarie e stanno sempre all'erta onde non essere indotti in errore dalle apparenze esteriori o sedotti dalle esagerazioni e dall'impazienza degli affetti, essi a poco a poco perdono l'estro, se mai l'avevano sortito. Avvertasi inoltre che le fole mitologiche hanno per l'ordinario quella tinta di mirabile, che è ravvisabile da noi nelle epopee letterarie, negli inni e nelle odi; e si avranno le ragioni per cui la teologia degli incoltissimi popoli acquistò il titolo di *poesia*.

§ 2. Il carattere poetico delle menti semiselvagge non è limitato alle finzioni religiose: esso si estende alla fisica, alla morale e perfino alla politica.

Rispetto alla fisica: egli è vero, che un selvaggio accorgendosi che il fuoco cuoce e il vento rasciuga, ne impara regolarmente due aforismi; ma oltrepassati i termini dell'esperienza immediata, tutto il resto è innestato alla mitologia ed adulterato da opinioni grottesche. La cagione dell'eclissi è un drago che s'avventa al sole o alla luna per divorarli; gli spiriti di Ossian radunano le tempeste e le nebbie; secondo le tradizioni indiane un elefante sostenta il globo terracqueo ed è sostentato da una testuggine; gli Scandinavi tenevano che il vento, la pioggia, l'eco, il fulmine e cento altri fenomeni fossero azioni di certe divinità nominate nell'*Edda ritmica* ecc. ecc.

Né minori stravaganze s'incontrano nella morale e nella politica. Attignendo i popoli ignorantissimi le idee dei doveri e de' diritti, promiscuamente dal dettame della natura e dalla superstizione e dalla goffaggine fantastica, i concetti della virtù e del vizio, della giustizia o ingiustizia degli ordini pubblici, riuscivano confusi e pieni di errore. Si dava occasione a delirî che fanno ridere, a mostruosi costumi che fanno inorridire gli uomini savî. In morale, l'osservanza esteriore de' riti si sbagliava per onestà essenziale. È codesto uno scambio tanto consentaneo all'indole degli idioti, che nemmeno le plebi cristiane lo schivano sempre. La virtù si trasformava in un esercizio d'arte mimica, in cerimonie pittoresche di sacrificî, d'abluzioni, di contorcimenti, di sacre danze e di baccanali. E quel che è peggio venendo attribuite agli dèi le passioni dell'ira e dell'odio, si commettevano enormi delitti, riputati opere meritorie ed espiazioni accette al Cielo; si immolavano vittime umane.

In politica poi è notabile un canone di giurisprudenza *eroica* così detta dal Vico, cioè di giurisprudenza semiselvaggia. Presso molte nazioni la schiavitù domestica e la schiavitù civile erano fondate sulla strana opinione che il Cielo avesse conceduto alla casta de' potenti non solo l'autorità, ma anche la sapienza ed una natura più eminente del resto degli uomini, servi di lei. Tanto è vero che gli arbitrarî privilegi annessi alla nascita sono un pregiudizio, che sta sempre in proporzione opposta alla coltura ed al sapere divolgato fra i popoli. Però ne' tempi semiselvaggi la distribuzione sociale de' diritti e delle obbligazioni veniva fissata da estimazioni bizzarre, desunte da principî metà superstiziosi e metà servili.

§ 3. Tale enorme farragine di follie d'ogni sorte, mitologiche, morali e politiche, veniva poi espressa con un linguaggio tutto figure e traslati, tanto più lontano dall'ideologica precisione delle prose colte, quanto più barbare erano le nazioni o le famiglie. Così ne' discorsi, ne' pensieri, nelle istituzioni, ne' costumi regnava una sorte di poesia; non già cercata artificiosamente, ma dettata da impulsi disordinatamente casuali; ed accolta da chi la creava

e da chi l'udiva come vera sapienza, prudenza civile ed il fiore dell'umanità.

A questi fenomeni d'un'epoca importante nella storia dell'uomo ed all'affinità ch'essi offrono, più o meno diretta, colle vaghezze e i capricci d'un'arte del bello elaborata in età più erudite, s'intese d'alludere piegando la parola *poesia* a significare il carattere mentale de' popoli ancor poco discosti dalla selvatichezza. Le nozioni contenute in questa nuova applicazione d'un vocabolo originalmente letterario, e le ragioni che indussero a sceglierlo, non hanno bisogno d'ulteriore comento.

Le riflessioni che siamo per soggiungere, si riguardino come un episodio.

§ 4. Il sentimento e la brama di nuovi beni, la scoperta di nuove verità e di nuove arti distrussero gradatamente la poetica insipienza delle nazioni rozzissime. Ma perché le modificazioni dell'umana ragione non alterano solamente i desiderî civili ed economici, ma influiscono eziandio sui raffinati bisogni del piacere estetico; la poesia artificiosa subì anch'ella col progredire delle società cangiamenti indefinibili, sì nelle parti essenziali come nelle accessorie. A misura che le società pervennero ad erudirsi nella filosofia e ad ingentilirsi col lusso, a misura insomma che obbliarono le orme della prima barbarie, le invenzioni e l'entusiasmo de' poeti, partecipando all'universale movimento, risultarono meno somiglianti alle favole spontanee dell'insipienza.

Se a questi principî — tutt'altro che reconditi nello stato presente della teoria letteraria — avessero posto mente il Perrault, La Mothe ed altri lodatori de' moderni in confronto degli antichi, essi non avrebbero pronunciate tante ingiuste censure contro l'*Illiade*, e generalmente contro il poetare de' Greci.

Omero, quantunque poeta artificioso era meno discosto che non siamo noi dal modo di pensare, di sentire e di esprimersi che è proprio de' semiselvaggi. Molte cose, che ci offenderebbero in un nostro contemporaneo, anticamente erano sublimi bellezze e noi stessi possiamo gustarle e dobbiamo apprezzarle, trasportandoci alle condizioni del secolo che le ispirava e chiedeva. Nella frivola

controversia sul merito comparativo degli antichi e de' moderni si vede un fenomeno insolito, la pedanteria armata di sciocche ragioni a difesa di molte verità combattute da ingegni riflessivi, i quali deducevano regolari conseguenze da massime false. Ovunque ne' versi de' Greci si trovano lodati vizî e delitti antichi, quasi fossero virtù, e certi principî erronei si trovano insegnati come verità, è ben giusto di condannarli. Ma i fautori de' moderni non avvertirono come spesso anche gli scrittori da loro commendati esaltino cose riprovevoli moralmente e false scientificamente: ma essi non osservarono che gli antichi, specialmente Omero, soventi volte non propongono ad esempio, bensì riferiscono nudamente i fatti ed i costumi da cui trassero materia ai loro canti.

In un errore opposto a quello di Perrault e di La Mothe caddero i pedanti che esecrarono come scandalose ed insultarono come assurde le teorie di Mad. di Stael sulla preminenza della poesia moderna per ciò che riguarda l'intima pittura de' menomi affetti, i concetti morali e la parte meditativa dell'immaginazione. Essi non vollero riconoscere il più prezioso fra i sussidî che la civilizzazione reca alle arti imitatorie: il crearsi o lo svelarsi di nuovi tipi, il generarsi del desiderio di ritrarli.

Un terzo errore fu commesso dal Vico. Insigne scopritore de' rudimenti poetici germoglianti nella prima epoca sociale e della coincidenza di essi colle invenzioni ponderate degli artisti studiosi, il Vico non fu del pari ingegnoso nel discernere le ragioni della differenza voluta dalla natura fra gli uni e le altre. Quindi opinò, che il carattere degli antichi pensieri incoltissimi dovesse servire quasi di norma anche all'arte presente; e che quando l'arte presente non l'imita, essa è fredda e traviata da' suoi veri principî. Questo è un abusare della filosofia, un renderla in certo modo ausiliaria della scolastica servilità, di cui è proprio cercare modelli esterni in opere già esistenti, per incapacità o avversione a seguire nuove vie ascoltando l'individuale sensibilità e la ragione. Una facoltà immaginativa l'abbiamo ancor noi, senza bisogno di ricorrere a quella de' progenitori morti da secoli. Né l'estro fu conceduto ai nostri poeti, per ristaurare i passaggeri monumenti dell'infanzia sociale: esso deve ritrarre se stesso e la natura viva e

presente. D'altronde le intenzioni estetiche ed i calcoli spiritosi del Buon Gusto spirano ai concetti ed alle favole una naturalezza diversa da quella che veniva dai guazzabugli dell'intelletto ancor imperito.

Schivando codesti tre errori; l'analisi dell'entusiasmo barbaro ci mostra per qual legge di continuità le primitive stravaganze dello spirito umano si trasformarono in un'arte coltivata da ingegni consapevoli d'abbandonarsi a bizzarre leggiadrie. Lo studio delle incessanti variazioni di quest'arte ci libera dai pregiudizî dell'abitudine e ci educa ad apprezzare quelle bellezze che furono convenienti a costumi disparati dai nostri. Il confronto di quei costumi coi nostri promette agli artisti inesausta materia d'originalità, e li rende animosi colla speranza di trovati e di pregi impossibili a' loro predecessori.

Capitolo VIII

Della poesia, riguardata come maniera d'essere dell'uomo civilizzato, indipendentemente da qualsiasi intenzione letteraria

§ 1. Quando fu istituita l'Arcadia romana, la massa de' letterati riguardava il poetare, come un esercizio avente quasi nulla di comune colla vita. Altrimenti, chi avrebbe sognato di radunare de' curiali e de' preti, nominarli Menalca, Melibeo e Titiro, farli sedere in una sala fregiata d'emblemi del Secol d'Oro, perché cantassero d'amori e di gelosie pastorali? Si sapeva all'ingrosso che i versi devono imitare le passioni e i costumi, che essi influiscono sull'educazione del popolo, che l'arte ne è pervertita o promossa dalle condizioni de' governi; ma tutto ciò ripetevasi tradizionalmente, senza cavarne le conseguenze che bisogna. La *Scienza nuova* del Vico appena appena aveva accesso alle biblioteche.

Eppure pochi filosofi — fra i quali è curioso di trovare il Gravina, uno dei fondatori dell'Arcadia — preparavano già fin d'allora

l'epoca in cui il Vico doveva poi sorgere di moda e doveva perfezionarsi il sistema letterario ordito da lui.

L'ideologia cominciava a penetrare nelle scuole, le cognizioni progredivano con moti sempre più accelerati. Le lingue volgari venivano rivendicando sempre più il loro diritto a servire d'interpreti d'ogni pensiero anche stampato. Tutto tendeva a preparare il contatto de' dotti col popolo, degli studî colla vita.

Poi, coll'andare del tempo si apprese a considerare l'arte de' versi dal suo vero punto di veduta. Alfieri, nel secolo passato fu uno de' primi — almeno in Italia — a trattarla con animo di far piacere idee e passioni da lui credute importanti al pubblico bene. I critici più savî, massimamente oltremontani, preferirono l'ispirazione sincera degli affetti moderni, della religiosità, della filosofia pratica, a tutti i sussidî delle regole metodiche, sola àncora de' pedanti.

Dal volere che l'arte de' versi serva ad esprimere il più intimo della vita, fu naturale transizione l'estendere il nome di *poesia* a significare — indipendentemente dalla letteratura — opinione e costumi.

§ 2. Asserendo che codesta applicazione estensiva è una novità introdotta ne' tempi vicini a noi, ho usato di quella libertà di frase per cui tutti sogliono dire, che la chimica è una scienza di data recente. Anche innanzi a Bacone v'erano de' chimici; ma ne sapevano incomparabilmente meno de' nostri speziali, mezzanamente colti: ed anche innanzi alla seconda metà del secolo scorso, dicevasi, *il tale opina e ragiona da poeta*; ma usavasi molto più di rado che oggidì. D'altronde, era per l'ordinario una frase adoperata per disapprovare o deridere; dinotandosi con essa eccesso d'immaginazione, difetto di giusta misura nell'estimare il convenevole e il vero; laddove presentemente è più spesso una lode, che non un biasimo. Altre volte si sarebbe applicata all'imprudenza del popolo ateniese nel risolvere, alla facilità di lui a lasciarsi abbagliare da promesse speciose, e persino da un motto brillante: ora si applica eziandio agli Spagnuoli, per enunciare quel sentimento profondo di dignità nazionale, onde sop-

portarono, per molti anni, calamità inestimabili; piuttosto che cedere alla ribalderia d'un sopruso.

§ 3. Ma quantunque le circostanze in cui presentemente si ravvisa poesia della vita siano moltissime e varie, esse tuttavia fanno capo a pochi elementi psicologici, non difficili a definirsi. Raccogliamo prima una serie di fatti.

Chi consacra gli sforzi e il tempo a meritarsi durevole fama fra i posteri è ispirato da tendenza poetica; perché ha presenti al desiderio beni ideali, e *vive*, diceva Napoleone, *nell'infinito*. Chi anela a ricchezza o a potenza, manifesta un animo prosaico.

L'amore sentimentale è un culto della virtù e della bellezza donnesca: abitudine poetica.

La lussuria è sete di voluttà grossolane: trivialità prosaica.

Lo stesso contrapposto è comune a questi altri paralleli.

La fidenza nei beni avvenire, la purità di simpatia, la spontaneità d'ammirazione, la baldanza de' disegni proprie di giovani di vent'anni, costituiscono una nozione della vita, che sarebbe proporzionata ad un mondo favoloso. La circospezione e le diffidenze dell'età matura consuonano con i calcoli della politica pratica e coi ragguagli degli storici. L'uomo che si astiene dai delitti per timore del carcere computa sulla misura de' beni esteriori le privazioni e i guadagni. All'incontro il filantropo in cui predomina il senso della virtù segue un impulso interiore che lo porta a cercare la felicità della coscienza. Una nazione ponderatrice di danni positivi individuali starà sottomessa ad un principe pessimo.

Ma gli Spagnuoli nel 1808, irritati da un atto di superba perfidia, presero le armi senza sgomentarsi al pensiero delle sciagure cui andavano incontro. L'avvilimento della patria li tormentava più dolorosamente degli incendî, delle devastazioni, delle stragi. L'alpigiano che abbandona il villaggio natale e va trafficando per l'Europa, ubbidisce alla necessità o all'amore del lucro. Nell'anima del Winckelman il quale non poteva patire il soggiorno della Germania lungi dai capi d'opera dell'antichità, il lusso intellettuale dell'estetica si era trasformato in una condizione essenziale al ben essere.

Come l'amore del bello pittorico era abitualmente nel Winckelman poesia della vita, così nei costumi dell'abbate de l'Epée lo fu il sentimento della filantropia. Quest'uomo memorabile viveva per redimere all'esistenza morale infelici creature, i sordimuti raccolti ed allevati da lui. Le ore gli scorrevano misurate dalle sollecitudini della commiserazione, dalla industria dello zelo e dalle consolazioni per la fortuna del quasi inaudito tentativo.

Non sempre, per altro, la poesia della vita è compagna dell'onestà o della gentilezza. In ogni passione, quando sia veementissima, si riconoscono tinte poetiche. Se alcune passioni furono poc'anzi chiamate *prosaiche*, intendasi che sono tali finché non giungano ad uno straordinario grado d'intensità: giunte che vi siano, partecipano anch'esse ad una sorte d'entusiasmo. Perché l'insolita violenza dell'emozione non potrebbe spiegarsi nell'uomo senza una forte azione della fantasia, che ingrandisca ai nostri occhi un dolore o l'importanza d'un oggetto. I furori estremi della collera, gli odî eccessivamente profondi ed operosi sono tutti sentimenti, per gran parte fantastici.

Del resto, quando una passione intensa non è d'odio, d'invidia, di collera, ma è d'affezione, comunque spregevole o rea; l'entusiasmo la rende interessante esteticamente per chi ne è compreso. Non eccettuo nemmeno l'avarizia spilorcia. Infatti, da principio lo spilorcio accumula danari come mezzi di fuggire la povertà e di premunirsi contro gli infortunî; poi da ultimo la ricchezza è per lui piuttosto un fine, che non un mezzo. Egli si ricrea tutto nel pensiero de' suoi averi, per ciò solo che l'essere ricco, anche vivendo da povero gli pare sommo bene. Egli gioisce alla vista de' suoi granaî, de' suoi campi, delle monete riscosse, de' registri del domestico archivio; come un ammiratore di quadri gioisce nelle Stanze di Raffaello.

§ 4. Paragonando inclinazioni virtuose, contemplative, ideali, gentili ad inclinazioni turpi o triviali, abbiamo trovato nelle prime poesia della vita. Osservando nelle passioni di qualsivoglia natura i gradi sommi della loro efficacia, abbiamo riconosciuto intervenirvi tanto di fantasia che basta a renderle poetiche.

Paragonando le opinioni frenate dal raziocinio e regolate dall'esperienza indicatrice del vero, colle opinioni giovanili suggerite da esuberanza di forze e non emendate dalla prudenza del passato; queste ci risultarono dotate di carattere poetico.

Abbiamo dunque alcuni generali elementi. La gentilezza non comune dell'intelletto e del cuore: la tendenza ai virtuosi piaceri della coscienza o a quelli dell'amorevolezza o della contemplazione e speranze ideali: la straordinaria vivacità delle passioni: la disposizione a credere in opinioni più brillanti che vere. Questi elementi, ora separati, ora congiunti, sono quelli che danno forma poetica ai costumi, alle abitudini, ai giudizî dell'uomo civilizzato. E in tutti questi elementi si frammischia sempre una qualità comune, l'entusiasmo.

Mancando l'entusiasmo nel cuore, il senso morale non giungerebbe ad innamorarsi di beni ideali, di leggiadrie virtuose o di gentilezze: l'entusiasmo è inseparabile dalle passioni più gagliarde; senza entusiasmo, la mente umana non cederebbe ad errori seducenti.

Conclusione

Enumerate le significazioni delle due parole *poesia* e *poetico*, basterà riandarle rapidamente colla memoria, onde chiarirsi che sarebbe vano il tentativo di ridurle tutte ad una sola definizione complessiva.

Se, come vedemmo, i termini *poesia* e *poetico* originariamente indicanti una delle belle arti ed i lavori di essa, vennero trasferiti a caratterizzare il modo di pensare de' popoli sommamente barbari, uno de' primi sviluppamenti dello spirito umano: se altre volte essi si applicano agli oggetti naturali direttamente percepiti dai sensi: se in altre occasioni dinotano proprietà generali a tutte le belle arti o qualità incidenti nelle pitture, nelle sculture nelle architetture e nelle composizioni della musica: se *poesia* e *poetico* sono espressioni usate ad accennare qualità e modificazioni che s'incontrano ora ne' libri de' filosofi, ora in quelli degli oratori e degli

storici, ora ne' discorsi famigliari: se, per ultimo, essi contengono non di rado una frase di lode o di biasimo relativa a qualche maniera d'essere dell'uomo civilizzato, indipendentemente da qualsiasi intenzione studiosa, è ben evidente, che tante e si diverse allusioni non potranno mai riguardarsi come parti d'una sola generica idea. La nozione speciale dell'arte del poeta, comprendente assai cose estranee alle altre arti del bello non sarà mai a cagion d'esempio una nozione esprimente proprietà essenziali o incidenti ne' quadri o nelle statue; molto meno essa sarà la nozione di una qualità sentita nel contemplare lo spettacolo esteriore della natura corporea; né sarà mai limitata a distinguere inclinazioni morali praticamente influenti nella vita.

Contentiamoci adunque di raccogliere le coincidenze parziali, le associazioni e le rassomiglianze esistenti fra le varie cose a cui si trovano estesi que' due multiformi vocaboli. Riassumendo a tal fine le principali osservazioni già addotte, le combineremo con alcuni principî d'umana natura; e ci studieremo di dedurne un complesso di risultati regolarmente simmetrico.

Il desiderio del bello è l'anima dell'arte del poetare: suo effetto immediato e proprio è la produzione della bellezza mediante il discorso: suo principale istromento psicologico è la fantasia: sue materie sono le combinazioni ideali ed i ritratti della natura.

La fantasia, il desiderio del bello, l'ideale, l'imitazione della realtà, si trovano comuni alle altre belle arti: e queste si denominano per analogia, in certo modo, *poesie*. Ma l'intelletto non è mai sazio di radunare le analogie delle cose. Egli osserva i punti, in cui l'effetto delle altre arti del bello è più concretamente simile a quelli dei romanzi e de' versi, e li chiama specialmente *poetici*.

Ogni passione fondata nella natura dell'uomo agisce o può agire, frammista con altre tendenze. Quindi il bisogno estetico, e con esso lo spirito poetico, si accompagna colle intenzioni oratorie filosofiche e storiche; e talvolta ne aiuta lo scopo.

Gli artisti del bello contemplano gli oggetti del mondo esteriore e gli oggetti del mondo esteriore sono dal canto loro cause dirette

di sensazioni consimili a quelle cercate e create dagli artisti. Indi la poesia della natura presente ai sensi corporei.

Per ben altro principio, più intrinseco, emergono poetici i fenomeni interiori. Quelle forze che ispirano l'imitazione non si rimangono inoperose quando sentiamo poeticamente la vita. Indi la poesia inerente ai costumi, agli affetti ed alle opinioni dell'uomo civilizzato.

Senza fantasia entusiastica, mancherebbe un elemento di perfezione all'esistenza umana: senza acume esperimentale e studio del vero, le arti estetiche non avrebbero quella varietà di soggetti, che graduatamente esse attraggono nella sfera di loro attività, né crescerebbero al pieno loro sviluppo. Ma sebbene la potenza dell'uomo si componga di tutte le sue facoltà, sebbene le varie facoltà si soccorrano e tutte siano necessarie al complemento dell'umanità; esse tuttavia spesse volte si contrastano. Come la continua meditazione astrattiva opprime la vividezza fantastica, così la fantasia può traviare i giudizî. Il vero esige pazienza di tante scoperte; sangue freddo: gli impulsi entusiastici, ci rendono impazienti di risolvere, di operare, di gioire. Però il poetico nelle dottrine scientifiche, nelle asserzioni storiche e nelle idee influenti sulla condotta, è talvoltà sinonimo d'errore brillante.

E ciò, massimamente s'avvera ne' primordî della società. La ragione degl'idioti circondati dalle barbarie, è poco esercitata, meno corredata di esatte nozioni. L'immaginazione è eccessiva. Il linguaggio è conforme alla tumultuaria imperfezione de' concetti. Sorgono spontanee e credute le favole. Per conseguenza, lo stato morale, politico ed intellettuale de' popoli lontani dalla provetta coltura viene caratterizzato col termine di *naturalmente poetico*.

Così le significazioni date ai vocaboli *poesia* e *poetico* accennano i multiformi risultati dell'attività fantastica, della tendenza estetica, delle passioni gentili, delle passioni eccessive: non solamente quelli che si spiegano ne' costumi reali fra i popoli colti — cui fu ristretta la conclusione del precedente capitolo — ma eziandio i moltissimi, che si manifestano nelle imitazioni delle arti, che

arricchiscono ogni specie di composizione studiosa, che germogliano dalla primitiva rozzezza.

I due comuni vocaboli sono adunque un segno che agevola all'attenzione il confronto di un gran numero di fenomeni; che epiloga un sistema di varie riflessioni dell'uomo sopra se stesso, e ne rende sensibile l'unità e la simmetria. Già ognuno vede, che la consuetudine del linguaggio non avrà curato tutti i menomi casi in cui uno sguardo penetrante potrebbe scoprire le menome orme dell'entusiasmo, della gentilezza, dell'ideale, dello spirito estetico: né per noi si dovevano oltrepassare i confini a cui il linguaggio si fermò. Le combinazioni e i discernimenti trasfusi nelle frasi destinate al giornaliero commercio delle menti, non aspirano a definire minuzie quasi impercettibili. Agl'ideologi di professione sta il rintracciarle, nelle ore del meditare rigoroso. Altrove, sarebbe una diligenza simile a quella di chi esaminasse ad ogni tratto tutti i corpi col microscopio.

Ma nell'accennato riavvicinamento di fenomeni disparati; nell'accennato epilogo di riflessioni combinate in varî tempi ed in varie circostanze, il filosofo non può a meno di scoprire gli indizî di quella difettosa maniera d'osservare, che la storia delle scienze, delle arti e delle lettere, ci mostra essere sempre stata in uso ed in credito presso il maggior numero degli uomini ed amata da loro, sia per inerzia, sia per avversione che hanno al meditare insistentemente sull'intimo delle cose. Gli uomini, infatti, osservarono per lo più nell'arte de' versi l'effetto esteriore e la forma esteriore; essi riconobbero ne' poeti la brama di dilettare e di farsi applaudire. Però la nozione, che si formarono della poesia, fu desunta in gran parte dagli artificî letterarî e dal bisogno di cagionare o sortire un diletto qualunque, talvolta frivolo, talvolta fecondo di conseguenze importanti, talvolta anche pernicioso. Notarono quindi, seguendo lo stesso metodo, le analogie cogli altri studî, colle passioni, coi costumi; ed ora fermandosi a coincidenze casuali, ora ad apparenze superficiali, ora frammischiando a tali cenni di lieve momento qualche analisi di reconditi accidenti psicologici, composero così una congerie di risultati di vario genere, un sistema d'idee talvolta consociate quasi arbitrariamente.

Suppongasi ora, che gli uomini avessero da principio fissata l'attenzione all'intrinseca essenza della vera ispirazione poetica, di quella per cui sola si creano gli ottimi, i veramente ottimi versi. Essi l'avrebbero veduta emanare o dalla sentita importanza di pubblici fatti e di opinioni venerande; oppure dall'individuale esaltazione meditativa, che si assume verità sublimi e si affeziona a ciò che la ragione riconosce per sommamente degno dell'uomo, per adeguato scopo della sua attività. Ecco l'estetica compenetrata con quanto v'ha di più perfetto, di più spirituale, di più grandioso nella vita.

Ravvisato con tale ammirazione severa il bello della poesia, ne sarebbero risultati immensi vantaggi sì alla pratica, alla teoria ed alla critica di essa, come alle scoperte delle analogie di lei colla natura esteriore, colle opere dell'intelligenza, colle modalità del sentimento e colle virtù della volontà.

Allora si sarebbe più chiaramente compreso, più efficacemente proclamato, che il desiderio di piacere non basta, che nessuno deve pensare all'arte isolatamente, che è d'uopo subordinarla ai bisogni imperiosi che l'artista abbia provati come uomo o come cittadino. Non sarebbe nata o avrebbe acquistato meno partigiani, la dottrina che raccomanda di cercare nell'imitazione di composizioni già esistenti una sicura norma di Buon Gusto ed un tipo di perfezione. Un'egual sorte avrebbero probabilmente incontrata due altre teorie, non meno fallaci che meschine: quella cioè che ripone nello stile il maggiore e il più difficile pregio dell'amena letteratura e quella critica *negativa*, così denominata da Guglielmo Schlegel, di cui è proprio anteporre una convenzionale regolarità agl'impulsi d'un ingegno originale, cospicuo e potente, benché non scevro da difetti. Si sarebbe più agevolmente riconosciuta la disconvenienza d'insistere con melensa monotonia sulle mitologie del paganesimo estranee alla civilizzazione de' contemporanei; ciocché avrebbe chiuso l'adito a mille inezie pedantesche, ed avrebbe addestrato i critici a distinguere nelle manifestazioni dello spirito poetico le modificazioni passeggere e locali dai principî assoluti e perpetui. Sarebbero sortite assai meno accademie d'oziosi verseggiatori, specialmente in Italia, che ne fu tanto ingombrata

con danno degli studî razionali ed anche del vero legittimo estro. Non si sarebbero forse costretti i fanciulli nelle scuole a consumare molto tempo intorno alla composizione d'epigrammi, elegie ed odi, quasi che l'inventarne fosse impresa da fanciulli, quasi che uno spurio esercizio della fantasia dovesse riguardarsi come un mezzo di educare gli animi alla gentilezza ed alla sapienza.

Progredendo poi alle altre discipline studiose ed a tutto ciò che è in contatto coll'uomo; l'osservazione vi avrebbe rintracciato ovunque la natura degli oggetti il consente, i frutti d'un'ispirazione conforme alle qualità della poesia. Chiamare *poetici* i traviamenti delle scienze, quando sostituiscono chimere brillanti alla verità, dare un tal nome alle abitudini o alle risoluzioni, nascenti da imprudenza e da calcoli falsi, sarebbe parso una profanazione, per dir così, d'un vocabolo destinato a caratterizzare tendenze e pregi posti in noi per ammirabili fini. Una folla di pittori non avrebbe forse sperato di emulare le fantasie epiche o liriche, ghiribizzando allegorie bizzarramente artefatte: dacché gli uomini colti avrebbero quasi generalmente saputo che vi si somiglia ben altrimenti coll'ideale della bellezza e dell'espressione visibile. Sarebbero stati più concordemente derisi, certi retori sacri e profani, cui piace di sfoggiare ambiziose descrizioni ed episodî; e certi narratori e ragionatori che infiorano le loro frasi d'aggraziati ornamenti.

Finalmente ai filosofi, che meditano sull'estetica, sarebbe stato più facile il progredire senza snaturarle, dalle nozioni volgarmente acconsentite ai più forti intendimenti della psicologia. Laddove ora il disordine e l'imperfezione de' concetti popolari distoglie i metafisici dal ponderarli e dal premetterne la cognizione storica alle loro scoperte ulteriori. Indi le parole *bello*, *poesia*, *arte* hanno circoscrizioni arbitrarie presso varî scrittori: indi molti sistemi, i quali non trattano tutt'intiero l'argomento promesso dal titolo de' libri.

Con quest'ultima riflessione noi non presumiamo detrarre menomamente alla gloria de' pensatori, che accrebbero d'insigni trovati l'estetica e compensarono col genio inventivo le inesattezze sistematiche dalle quali non seppero guardarsi. Avvertiamo

soltanto, che lo stesso loro genio, la stessa loro brama di verità profonde nascose ai loro sguardi assai minuti dettagli, a cui ci fu d'uopo por mente, onde appunto schivare l'inesattezza sistematica. Codeste minuzie, codesti dettagli su idee, alle volte vacillanti, non sono quindi imputabili a noi; ma alla maniera con cui la massa degli uomini — i quali non possono né vogliono essere filosofi — ideò le proposizioni, le associazioni e le classificazioni di cui ci siamo industriati di seguire fedelmente la serie.

ANALISI DELLE NOZIONI ANNESSE IN LETTERATURA AL VOCABOLO « STILE » CONSIDERATO NELLA SUA ESSENZA; E PRESCINDENDO DALLE QUALITÀ CHE RENDONO PREGEVOLI O VIZIOSI GLI STILI DIVERSI

OSSERVAZIONI GENERALI

Nei libri, nei discorsi tutti dicono esservi lingua stile e pensiero. Ma un libro, un discorso, è una serie d'idee rappresentate da una serie di parole.

L'invenzione e la disposizione delle idee, generalmente parlando, è nominata *pensiero*; perché la mente è la facoltà che le inventa, e l'invenzione è quella, che le distribuisce con ordine e regola. La lingua è l'applicazione de' termini ed il loro complesso.

In che dunque potrà consistere lo stile? O lo stile è un terzo elemento delle composizioni separato dagli altri due; ed allora esso non potrà nascere che dall'invenzione e collocazione di alcune idee, che non si valutino come parti del pensiero, oppure da qualche lavoro relativo ai termini, valutato come estraneo alla lingua. O lo stile è una modificazione risultante, ne' discorsi e negli scritti, dagli altri due elementi, ed allora le idee e le parole che formano il pensiero e la lingua, formeranno tutte o alcune soltanto anche lo stile.

Ma il vocabolo che tentiamo definire ha poi sempre il medesimo significato in letteratura (1)? Non mi pare.

---

(1) Per letteratura qui intendo oltre gli studî ameni, qualsivoglia scritto o discorso spettante alla filosofia, alla matematica, alla medicina, a tutte in somma le composizioni che si eseguiscono col mezzo della parola. Che sia poi lo stile in pittura, in architettura, in musica, e nelle altre arti non parlate né scritte mi astengo dall'investigarlo. Molto meno volgerò l'attenzione al significato cui esso porgasi nelle proposizioni *Era stile de' Pittagorici, il credere senza esame agl'insegnamenti del fondatore della setta, È stile de' cortigiani il fingere affezione a quelli cui vogliono nuocere*; e nelle altre indicanti qualche vizio, virtù o abitudine propria delle professioni diverse o de' sistemi diversi di studio.

Se a cagion d'esempio negli scritti d'uno storico si ravvisasse uno studiato, laborioso e per di più felice laconismo, nobiltà ed energia: qua e là alcuni tratti d'eccessiva ricercatezza; frequenti aforismi morali; e molte riflessioni ispirate da un intelletto sdegnoso de' vizî degli uomini e singolarmente di quelli de' governi e de' principi: non direbbesi forse che lo stile d'un tale storico somiglî a quello di Tacito? Si aggiudicherebbe adunque allo stile, non solamente la maniera con cui le idee vengono espresse, ma anche la qualità, che è quanto dire, l'invenzione di esse. Non si penserebbe a separarlo dal pensiero. Per lo contrario chi confronta il testo di Tacito colla traduzione del Davanzati dirà, che i pensieri sono conservati, ma ne è falsato lo stile; ogni qualvolta il Fiorentino sostituisce riboboli e proverbî del volgo alle frasi gravi e dignitose dello scrittore latino. In questo caso al termine *stile* si annette una significazione diversa da quella dianzi accennata. Esso vien riguardato come una cosa distinta dal pensiero.

Poiché le nozioni sono due, saranno necessarie due analisi e due conseguenti definizioni. Dal non aver avvertito a codesta circostanza e dall'aver quindi creduto che bastasse una definizione unica, è forse da ripetersi la principale cagione che impedì finora ai teorici dell'eloquenza ed ai filosofi di chiarire c h e c o s a s i a s t i l e . È noto che il problema non fu ancora sciolto.

PARTE PRIMA

Analisi della nozione annessa al vocabolo « stile », quando non si bada a segregarlo dai pensieri d'un componimento

§ 1. Osserviamo con qual legge si sviluppino, si moltiplichino e si continuino le idee di chi parla o scrive su un dato argomento. Egli non può a meno di riguardare alla qualità delle persone cui destina di giovare o piacere, sia con produzioni estemporanee, sia con produzioni elaborate nella solitudine del gabinetto. Suppongasi un proprietario dotto e filantropo che conversando coi contadini d'un villaggio sull'aia o sulla piazzetta dinanzi alla chiesa, si studi d'insegnare qualche utile miglioramento nella coltura delle terre. Gli sovverranno, durante il discorso, molte idee di chimica e di storia naturale, ma egli si asterrà dal ridirle perché non sarebbero intese. Andrà invece rintracciando se nel contado vicino siavi qualche usanza che rassomigli alle riforme proposte da lui; onde l'esempio altrui prepari una strada alla novità. Nell'esporre le varie ragioni che ha in mente, egli non seguirà il positivo ordine didascalico; che anzi procurerà di farle nascere come a caso, dall'applicazione a qualche fatto conosciuto delle ultime raccolte. Replicherà le medesime cose in modi diversi, onde almeno una volta la varietà faccia impressione sulle poco docili fibre di que' cervelli ineducati. Se egli accorgendosi d'acquistar fede, vorrà eccitare sempre più l'attenzione di quelle povere genti, lusingandole con passioni di speranza; avrà cura di non perdersi in parole astratte di prosperità e di perfezionamento, ma descri-

verà vantaggi concreti. Parlerà loro di comperarsi un paio di scarpe o un grembiule per la moglie. Si gioverà d'esempi e confronti colla vita d'altri agricoltori più agiati, memore della logica di S. Francesco [1]. Insomma, la spiegazione fatta agli idioti conterrà molte idee e cose che quel dotto proprietario non avrebbe nemmeno sognato di addurre, s'ei si fosse trovato in una brigata di persone colte. E viceversa, dal discorso fatto sull'aia rimarranno esclusi molti ragionamenti e molte massime, ch'egli avrebbe svolte con accuratezza e compiacenza d'amor proprio a persone iniziate nella fisica. Né minori disparità saranno quelle de' termini e della tessitura del discorso, nell'una e nell'altra occasione. Ma in entrambe del pari, l'invenzione e l'esposizione avranno progredito simultaneamente esercitando fra loro un'influenza reciproca.

§ 2. Il simultaneo progresso e l'influenza reciproca hanno luogo, quand'anche un autore volesse prescindere dalla capacità intellettuale, e dalle disposizioni, quali siensi, di chi sta per udirlo, o deve leggere i di lui scritti; almeno ogni qualvolta si tratti d'un componimento di mediocre lunghezza. Nel mentre che stiamo esponendo le nostre idee, noi ne aumentiamo la massa; molte che da principio non eransi menomamente prevedute, le troviamo tra via recate dall'incessante attività dello spirito e della memoria. Alle volte un pensiero, finché giace rinchiuso nella mente, ci sembra convenevole, giusto o leggiadro; ma l'atto dell'esternarlo ne palesa le imperfezioni e c'insegna a sostituirvene un altro. Altre volte due pensieri, prima di renderli concreti coi segni della lingua, ci paiono ordinati con avvenente chiarezza; vi supponiamo un nesso che li tiene per così dire a contatto. Al volerli comunicare altrui ci avvediamo che è d'uopo trovare una terza idea intermedia. Si aggiunga; che una serie di pensieri, riandati tacitamente da noi soli, ha un rapido corso, che ci fa vederla come un tutto. Ma i mezzi esteriori del linguaggio, occupando un tempo incomparabilmente più lungo, scostano le parti della serie, e non di rado

---

[1] « Quoniam fratres mei charissimi vos estis grossi, incipiamus a verbi gratia », diceva S. Francesco a' suoi frati.

vengono con ciò ad impedirci di ravvisare la continuità fra i punti in essa più lontani. Allora è forza supplire cogli artificî e col rigore del metodo; talvolta con transizioni, con epiloghi e con altri sussidî. L'esposizione adunque e l'invenzione si modificano a vicenda e si perfezionano.

§ 3. Non temerò di moltiplicare le osservazioni a conferma di questo principio, quantunque ridetto da molti, parendomi che insistendo su di esso verrà più facilmente a manifestarsi una conseguenza importante al nostro argomento, e finora non bene avvertita.

Le parole d'un capo di partito, che tratti di qualche dottrina politica in mezzo a' suoi seguaci, sono ben diverse da quelle, che egli userebbe, nascendogli occasione e lusinga di persuaderla a persone inclinate a sentimenti contrarî. Nel suo *club* l'oratore si abbandona all'impulso momentaneo dell'ingegno e delle passioni. Qualunque ragione gli si affacci, appena appena speciosa, egli l'afferra; giacché il favore e lo zelo altrui suppliranno alla debolezza della sua logica; la concitazione degli spiriti e la risoluta direzione delle opinioni gli dettano frasi veementi; e le frasi riagendo su di chi le pronuncia, ispirano altri pensieri sempre più forti. Un'eloquenza consona all'audacia dell'entusiasmo lo porta a trasmutare le probabilità in certezza, ad asserire come aforismi molte cose che la riflessione tranquilla chiamerebbe vere soltanto per una metà. Ma quest'uomo, che io suppongo ingegnoso e persuaso di seguire la buona causa, trasportatelo ad un colloquio con un amico proclive a massime opposte, né tale da lasciarsi abbagliare da sofismi, bensì capace di ragione, quando ne oda di innegabili. Volendo guadagnarselo, il capo di partito gli esporrà senza dubbio i principali argomenti di cui fece uso nel *club*; perché su di essi è fondata la convinzione ch'egli ha ferma nell'intelletto. Ma l'esposizione sarà al tutto diversa; e questa differenza cagionerà incalcolabili differenze anche di pensiero. Secondato da' fautori, egli si spiegava con impeto e non badava ai dettagli. Qui invece, temendo di lasciare aditi ai dubbî, diverrà diligente nel corredare le asserzioni con tutte le escogitabili prove. Preve-

derà le obiezioni ed insisterà nel ribatterle: nuovi pensieri che a vicenda suggeriranno altri nuovi pensieri. Frattanto l'esposizione pacata a cui il dicitore si è volontariamente ridotto, farà sì che l'attenzione e la cautela restino predominanti nell'animo suo e lo dispongano ad affermazioni moderate. Laonde, biasimando i suoi avversarî, si guarderà dall'inveire; ai giudizî di biasimo darà sempre i più evidenti motivi; affetterà di farlo con freddezza e frammischierà sensi di stima e di amorevolezza verso la persona che lo ascolta. Nel *club* si teneva altro modo.

Ora, non alludiamo forse a tali diversità di pensiero e di maniera quando, leggendo opuscoli politici, diciamo *stile da club*, o per lo contrario, *stile di discussione didascalica*? Questo cenno comincia a farci scuoprire un termine delle nostre ricerche.

§ 4. *Stile anacreontico, stile pindarico* sono denominazioni famigliari a tutti i maestri di rettorica. Colla prima di esse si indica tenuità e grazia, sì nelle idee come nelle espressioni. L'altra viene applicata a quella proprietà dell'entusiasmo, che cerca oggetti non volgari ed energiche tinte; che segue l'impulso fantastico nell'inventare concetti, nel collegarli con un ordine dissimile da quello de' momenti riflessivi dell'intelletto e nell'esprimerli con un brio che nei momenti riflessivi dell'intelletto sarebbe esagerato ed oltre natura.

Seguendo la stessa analogia di frasario, quando si parla dello stile di Dante, soventi volte si intende anche l'energia di sentimento, cospicua nella *Divina Commedia*: e mentovando lo stile di Parini autore del *Giorno*, si allude all'ironia che forma la base di quel poema originale ed invidiabilmente raffinato. Il carattere infatti d'ogni poesia deriva, e dall'esaltazione volontaria, a cui i poeti si trasportano per rendersi spontanea la favella ideale de' versi, e dallo sforzo dell'animo, onde creare concepimenti adattati a quel genere di bello, ed a quel tenore d'imitazione che si sono prefissi.

§ 5. Lo stile de' memoriali ovvero suppliche e quello degli atti notarili — genere di composizione, tutt'altro che letterario e

quindi inosservato dai trattatisti — merita anch'esso una parola da noi.

Certe preghiere striscianti, certe esagerazioni adulatorie fanno parte del consueto stile delle suppliche. All'idea *equità*, all'idea *diritto* si sostituisce *clemenza benefica, motivi che militano a favore dell'umilissimo supplicante*. Di una verità ovvia a chiunque si dirà che essa non può sfuggire all'alta penetrazione, alla superiore sapienza ecc. Cortigianerie profuse in proporzione della servilità e della plebea ipocrisia de' ricorrenti.

Chi ha la disgrazia di dover consultar documenti notarili è perpetuamente infastidito da ripetizioni ed avvertenze che il più stupido ingegno supplirebbe da sé: i periodi sono ingombrati da una folla di dettagli che in ogni altro genere di scritti si lascerebbero sottintesi. La pratica triviale, l'imperizia, la pedanteria, ebbero certamente la principale influenza in tale consuetudine: eppure non è da trascurarsi una circostanza che alle volte giustifica siffatte minuzie seccanti. In ogni altro genere di scritti, non esclusi i teoremi della geometria, e le definizioni dei metafisici, gli autori aspirano ad essere intesi da chi vuol leggere con buona fede. E se talora gli autori temono di mala fede, come accade a chi si induce a rispondere a qualche critico maligno e tristo, essi temono ancor più di spiacere al pubblico con ciance prolisse. Ma ne' contratti non si ha il menomo riguardo all'estetica, si cerca, per quanto è possibile, che un contraente ribaldo non possa fingere di dare al documento un senso diverso da quello che ha. Però lo stile de' notai è talvolta quello della diffidenza, pur troppo, necessaria nella vita.

§ 6. Dallo stile si traggono indizî sul carattere e sulle abitudini degli scrittori. Anche questo vecchio aforismo coincide colle nostre riflessioni.

Quando Mad. de Stael — per citare un'autrice di libri letti e riletti in tutta l'Europa — prendeva a ragionare su qualche avvenimento della Rivoluzione Francese, su qualche questione morale o su qualche teoria letteraria, ella aveva già in mente fissi giudizî, ella sapeva o credeva di poter dimostrare con certezza

i suoi assunti. Ma l'autrice famosa era avvezza a primeggiare nelle splendide adunanze parigine; e ad improvvisare, per così esprimermi, quand'ella discorreva. Era ammirata ne' crocchi de' dotti, de' politici per l'avvenenza del bell'ingegno, per la vigoria dell'imaginazione, per l'acume di incessanti trovati mentali. Quest'indole di spirito, questo abituale esercizio d'ingegno e d'amor proprio si vedono trasfusi nel di lei stile. Ella non si cura d'ordire scrupolosamente i suoi ragionamenti, s'abbandona alle associazioni momentanee, come si usa conversando. Poco le importa di ommettere parte di ciò che aveva presente prima di por mano al lavoro, perché la facondia ed una rara prontezza gli vengono somministrando nuovi concetti in gran numero, durante il lavoro. Quindi i motti, ora splendidi, ora arguti, ora profondi; le sentenze tra il poetico ed il filosofico, l'impremeditato e lo spontaneo, che ci colpiscono d'ammirazione ad ogni pagina delle opere di Mad. de Stael. Opposto allo stile di Mad. di Stael si è quello di Spinoza, principalmente nell'esposizione del suo panteismo condotta da lui coll'apparato di assiomi, definizioni, teoremi, corollarî, come un libro di geometria. Altri autori usarono del metodo geometrico nelle scienze morali e metafisiche, forse soltanto per ubbidire alla moda che ne corse alcun tempo, e per la falsa speranza di emulare la certezza matematica; ma per lo Spinoza era una forma di scrivere consentanea alla tempra dell'animo suo ed egli se ne valse nella maggiore sua opera. Quest'uomo avea sortito un ingegno più meditativo che brillante, più propenso alle combinazioni sintetiche, che non agli esperimenti analitici. Era modesto, pacifico e malinconico. Infermiccio dall'età di vent'anni, viveva frugale e quieto. Amava la solitudine fino a dimorare, una volta, per tre mesi nella sua camera senza uscirne. Si procacciava parte del modesto sostentamento colla paziente manufattura di vetri ottici per telescopî. Bramoso di sapere il vero, sentiva poco desiderio di gloria. Illuso dal sofisma tanto commune a tante sette di filosofi, pel quale si confondono le nostre nozioni colle cose reali ed abusando, come i cartesiani, del principio cartesiano sulla infallibilità delle idee chiare, l'austero pensatore dedusse dal concetto di sostanza, che è un'idea semplice, l'aforismo che nell'uni-

verso non esista se non una sostanza unica e sola. Poi vi ragionò sopra una teoria altrettanto assurda, quanto immorale. Ma lo Spinoza ne era convinto: la freddezza severa del suo naturale lo confortava ad ubbidire all'opinata certezza de' raziocinî, senza sgomentarsi delle conseguenze: negando quindi ogni merito ed ogni colpa alle azioni, gli svaniva sempre più dall'animo qualsiasi scintilla d'entusiasmo ammirativo o simpatico per la virù; quantunque le sue azioni fossero sovente cortesi, generose e benefiche. La volontà di manifestare il vero è il solo impulso che gli restasse a comporre. A ciò elesse pertanto un'orditura di trattato aliena estremamente dall'estro grazioso dall'eloquenza e dalle passioni.

§ 7. Le osservazioni precedenti mostrando per diversi modi la prossimità e l'intreccio dell'esposizione coll'invenzione de' componimenti, chiariscono l'origine dell'abitudine in cui siamo di confondere sovente stile e pensiero. Tutti sentiamo che l'esposizione è ufficio dello stile, ma non possiamo facilmente separarla dalla sostanza de' trovati mentali a cui ella servì. Le osservazioni stesse ci hanno inoltre indicato alcune applicazioni pratiche del vocabolo *stile* al totale d'un discorso o d'uno scritto.

Vuolsi ora progredire alla definizione rigorosa della nozione, in certo modo sottintesa, in tutte le applicazioni accennate e nelle altre somiglianti.

Io credo che qualora non pongasi mente a segregare stile da pensiero, si attribuisca al primo tutto ciò che nella composizione produce un effetto immediato, un'immediata impressione sull'animo. Sia che l'effetto venga da un'idea o da più idee; sia che nasca dall'ordine, rapidità o lentezza con cui le idee si succedono, o dalle passioni frammiste più o meno alle narrazioni ed ai giudizî dell'intelletto; o dalla proprietà, eleganza, armonia della lingua; o dalla concisione ovvero ampiezza de' periodi; e trattandosi di versi, dalla concinnità del metro e spontaneità delle rime.

§ 8. Un esempio verrà iorse opportuno a dilucidare ciò che io intendo per effetto immediato, o impressione immediata. « Dès l'année 1652 », scrive Voltaire, « une paysanne du petit territoire

de Genève, nommée Michelle Chaudron, rencontra le diable en sortant de la ville. Le diable lui donna un baiser, reçut son hommage, et imprima sur sa lèvre supérieure et à son téton droit la marque qu'il a coutume d'apliquer à toutes les personnes qu'il reconnaît pour ses favorites. Ce sceau du diable est un petit seing qui rend la peau insensible, comme l'affirment tous les jurisconsultes démonographes de ce tems-là.

Le diable ordonna à Michelle Chaudron d'ensorceler deux filles. Elle obéit à son seigneur ponctuellement. Les parens des filles l'accusèrent juridiquement de diablerie. Les filles furent interrogées et confrontées avec la coupable. Elles atestèrent qu'elles sentaient continuellement une fourmillière dans des parties de leur corps, et qu'elles étaient possédées. On apella les médecins, ou du moins ceux qui passaient alors pour médecins. Ils visitèrent les filles. Ils cherchèrent sur le corps de Michelle le sceau du diable, que le procès verbal apelle les marques sataniques. Ils y enfoncèrent une longue aiguille, ce qui était déjà une torture douloureuse. Il en sortit du sang, et Michelle fit connaître par ses cris que les marques sataniques ne rendent point insensible. Les juges, ne voyant pas de preuve complette que Michelle Chaudron fût sorcière, lui firent donner la question, qui produit infailliblement ces preuves: cette malheureuse, cedant à la violence des tourmens, confessa enfin tout ce qu'on voulut.

Les médecins cherchèrent encore la marque satanique. Ils la trouvèrent à un petit seing noir sur une de ses cuisses. Ils y enfoncèrent l'aiguille. Les tourmens de la question avaient été si horribles, que cette pauvre créature expirante sentit à peine l'aiguille; elle ne cria point: ainsi le crime fut avéré. Mais comme les moeurs commençaient à s'adoucir, elle ne fût brulée qu'après avoir été pendue et étranglée » [a].

Chi non sente lo stile di Voltaire, nell'ironia con cui è narrato il supposto incontro della Chaudron col diavolo; nel sarcasmo brevissimo e quasi comico contro ai medici ed ai giudici, superstiziosamente ignoranti, nella disinvoltura e chiarezza di tutto il

---

[a] [*Comm. sur le livre des delits et des peines*, in *Oeuvres compl.* ..., t. XXIX, pp. 231-2].

racconto? E la notizia del fatto si communica all'animo nostro accompagnata da senzazioni che ci fanno sorridere, e abbellita da quella lucidezza di percezioni che proviene dalla semplicità e dall'ordine. Essa notizia viene accolta da noi con quella volonterosa attenzione, che è un bisogno morale in chi è intrattenuto da eleganza piacevole senza affettazione. Questo complesso d'emozioni e di percezioni continue è l'effetto immediato del componimento. Se in seguito la memoria verrà a suggerirmi il mero e nudo avvenimento, cioè l'accusa, il giudizio, e la condanna dell'infelice Chaudron; ciò potrà riguardarsi come un effetto rimoto. Ma niuno penserà che tale reminiscenza storica abbia i caratteri della spiritosa maniera di Voltaire. Il fatto storico è la cosa che ei volle raccontare.

Per uguali ragioni, chiameremo *stile di Montesquieu* la rapidità, la concisione e la grazia nell'esprimere idee anche recondite; qualità che riescono sì gradite nello *Spirito delle leggi*; la brevità de' capitoli che non lascia mai tempo alla stanchezza; l'accorta coltura nella scelta delle frasi e dei termini. Il sentimento di queste avvenenze si riproduce incessantemente scorrendo quell'opera, e si compenetra cogli ammaestramenti politici che il lettore ne ricava. Le teorie che poi gli restano nell'intelletto, si chiamano *cose*.

L'effetto immediato è ancor più facilmente riconoscibile, quando l'oggetto primario sia di farci sentire una passione. Perché la passione viene ispirata gradatamente dalle singole idee che si aggruppano e si sostengono, è avvalorata dall'efficacia delle immagini, delle sensazioni concomitanti e del linguaggio: né più né meno come nella vita reale la compassione a cagion d'esempio per un uomo colpito dall'infortunio risulta dall'apprendere le circostanze della sventura e dall'udire i gemiti, dal vedere i gesti del dolore, la costernata fisonomia dello sventurato. E siccome in questi casi l'effetto immediato ha tanta e sì evidente influenza; appunto per ciò nelle composizioni destinate a commuovere, le menome bellezze e la menoma debolezza di stile importano assai più, che non allorquando lo scopo principale dello scrittore sia filosofico o storico.

§ 9. Parmi adunque di non andare lungi dal vero proponendo la definizione che segue. Quando non si pon mente a distinguere stile da pensiero, per stile devesi intendere le nozioni, le immagini, le espressioni, le frasi; ordinate in una data maniera; e producenti, o isolatamente o riunite in aggregati, l'effetto immediato del componimento.

PARTE SECONDA

ANALISI DELLA NOZIONE « STILE » RIGUARDATA COME COSA DISTINTA DAL PENSIERO

§ 1. Per quanto numerose siano le intersecazioni vicendevoli ed importanti, le affinità fra l'inventare in letteratura, e il dar forma esteriore alle invenzioni; era impossibile che non venisse in mente di distinguere due cose in cui non si può a meno di sentire un'essenziale differenza. Da ciò provenne la seconda nozione di stile.

Finora abbiamo osservato in generale il tenore de' componimenti; quind'innanzi sarà d'uopo fermare principalmente la riflessione sui periodi ad uno ad uno (1).

§ 2. « La certezza di un castigo, benché moderato, farà sempre un'impressione maggiore, che non il timore di un altro più terribile unito alla speranza dell'impunità ». Inteso il significato di queste parole di Beccaria (2), si affaccia il senso di tutta la proposizione complessivamente. Vi si pensa tutto ad un tratto; o per dir meglio le varie idee che la compongono si succedono velocissime e si aggirano dinanzi alla nostra attenzione, raccolte in un aggregato unico. Niuna delle idee individue è osservata isolatamente; si attende alle dipendenze ed alle connessioni; l'efficacia parti-

(1) Onde scansare il più possibile la noia delle suddivisioni tecniche della gramatica, sotto il nome di *periodo* comprenderemo anche le proposizioni che constano di una sola brevissima frase, quando fanno un senso terminato.

(2) *De' delitti e delle pene* [p. 58].

colare e propria di ciascun'idea si dilegua nel risultato del contesto. Noi non ci fermiamo a pensare separatamente *castigo moderato, castigo più grave, impressione sull'animo* ecc.; ma comprendiamo il giudizio composto dal confronto di queste cose. Il cumulo di tutte le percezioni si riduce ad un atto unico dell'intelligenza. Nella stessa guisa, mirando un albero, le imagini del tronco e de' rami e delle foglie e de' frutti si affollano dinanzi allo sguardo; ma ciascuna è ravvisata sempre come parte componente l'oggetto presente alla sensazione. Tale complesso di più idee incorporate in un pensamento unico, lo nomino *concetto interiore* (3).

È manifesto che un concetto interiore non si può esprimere immediatamente con parole: bisogna che lo scrittore lo decomponga in più idee particolari, alle quali sia annesso il segno individuo d'una parola o d'un modo di dicitura equivalente ad una parola. Similmente il lettore, prima di giungervi, deve apprendere le idee particolari che hanno servito a manifestarlo; l'idea *castigo moderato*, l'idea *speranza d'impunità*. Queste idee immediatamente esposte le nomino *spieganti*. Nel concetto totale sta il pensiero d'ogni periodo; il ritrovare le idee spieganti è funzione dello stile. Dunque: lo stile consiste in primo luogo nelle idee annesse immediatamente ai segni della lingua, idee dalle quali risulta il concetto interiore (4).

Per accertarci vieppiù, cimentiamo altri esempî. Se uno legge l'esclamazione di Saulle nella tragedia d'Alfieri:

> Quanti anni or son che sul mio labbro il riso
> Non fu visto spuntar!
>
> [II, I]

---

(3) In questo saggio daremo sempre la significazione ora definita alla frase *concetto interiore* o semplicemente alla parola *concetto*. Ma occorrendo la stessa parola nelle citazioni d'autori, gioverà ricordarsi che presso di loro *concetto* significa qualsiasi specie d'idee.

(4) È evidente che tutte le cose spettanti allo stile, distinto dal pensiero, gli si addicono anche quando non si avverte a separarnelo. Il più inchiude il meno. Ma non si può riflettere a tutti quegli uffici di esso, de' quali stiamo per riferire l'analisi, senza essere condotti a segregare l'esposizione dai concepimenti.

gli rimane presente la riflessione passionata, l'insieme. Nelle seguenti terzine di Dante, nelle quali è descritto il fiume Lete collocato da Dante nel Paradiso terrestre:

> Tutte l'acque che son di qua più monde,
> Parriano avere in sé mistura alcuna
> Verso di quella, che nulla nasconde;
>
> Avvegna che si muova bruna bruna
> Sotto l'ombra perpetua; che mai
> Raggiar non lascia sole ivi, né luna.
>
> [*Purg.*, XXVIII, 28-33]

dopo aver sentita coll'immaginazione la soavità delle menome idee e dei menomi tratti, veniamo a scorgere la nozione complessiva di quel fiume limpidissimo e scorrente sotto ad una volta d'alberi folti. Quanto più i periodi sono complicati, quanto più cresce il numero delle parole onde sono composti; tanto più evidente apparisce la distinzione fra le idee spieganti e il concetto. Aprendo qualsiasi libro si troveranno di ciò continue riprove. Ma anche ne' periodi più brevi ed estemporanei vi è infallibilmente una decomposizione di concetto; altrimenti come potrebbe accadere che da più parole risultasse unità di senso?

Non è per altro necessario sempre di ritrovare parecchie idee. Talvolta basterà dirne una sola, la quale accenni tutto il rimanente che si lascia sottinteso. La prova: si analizzi il noto dialogo di Creonte e d'Antigone nella tragedia d'Alfieri: «Scegliesti? — Ho scelto. — Emon? — Morte. — L'avrai» ([a]).

Quando lo spettatore ode l'interrogazione *scegliesti*, ei la riferisce alle scene precedenti, cioè al comando di Creonte ad Antigone di sposare Emone o perder la vita. Dunque da quel solo verbo s'intende il senso compiuto: *hai scelto fra le nozze d'Emone e la morte*? E la risposta che letteralmente non dice se non la nozione d'aver fatto una scelta, suggerisce: *ho scelto fra quei due partiti*. La parola *Emon* non dinota solamente le persone nomi-

---

([a]) [IV, I].

nate, ma equivale alla proposizione: *acconsentire alle nozze con lui.* La parola *morte* parimenti significa: *patire d'essere uccisa.* Così ciascuna locuzione esprime una parte e fa indovinare le altre parti d'una percezione complessiva, d'un concetto totale; maniera che d'altronde accresce l'energia del dialogo ed indica le compresse emozioni e il costume dei personaggi. Altre abbreviature, benché dal lato estetico estremamente dissimili, sono le insegne di bottega, i viglietti di visita ecc. *Spezieria, sartore da uomo, all'albergo di Londra* ... fanno capire le proposizioni più lunghe: *questa bottega è una spezieria, qui abita un sartore da uomo, questa è la locanda denominata l'albergo di Londra.* Un retore in zimarra direbbe che sono altrettante figure d'elissi (5).

---

(5) Vi sarà forse chi stimi che lo stile non abbia che fare colle insegne delle botteghe, e ciò per due ragioni.

La prima si è, che *stile* è un termine letterario consacrato a dinotare certi caratteri de' discorsi e degli scritti de' dotti: laonde non può applicarsi a scritti o a discorsi d'altra maniera. Questa supposizione è evidentemente erronea. Non è forse riconosciuto uno stile nelle esclamazioni veementi e nelle lagnanze fantastiche della menoma donnicciuola o del più stupido schiavo, quando provano le trafitte del potente cordoglio? E per discendere all'esposizione separata da' pensieri, si nega forse di riconoscerlo in certe strane circonlocuzioni e metafore trovate dai fanciulli, quando ignorano il termine proprio, o non sanno congegnare le idee naturalmente come gli adulti?

La seconda ragione è più acuta e più forte. Essa dando troppa estensione ad un fatto vero in gran parte, viene a dire, che gli uomini, pensando allo stile sottintendono sempre espressioni aventi bellezze e difetti, non mai frasi indifferenti a segno da confondersi col mero uso di linguaggio. Senza dubbio l'associazione qui asserita ha luogo il più delle volte. Solitamente c'importa di valutare il pregio e l'effetto d'una frase e d'un libro; e non l'essenza degli elementi onde consta. Potrà anche darsi che tale associazione sia divenuta per molti una combinazione d'idee inseparabili. Ma sicuramente non lo è divenuta per tutti. Né esiterò ad asserire, che molte persone quando chiamano lo stile, una maniera d'esternare i nostri pensieri, quando si sforzano di determinarla, intendono trovare le circostanze communi tanto alle esposizioni lodevoli o male artefatte; quanto alle indifferenti. Questo punto di vista ci parve il più esatto e il più utile dei due. È più esatto; perché si possono fissare tutti i casi ne' quali vi è qualche lavoro d'esposizione diverso dalla semplice nomenclatura, laddove i limiti fra le esposizioni assolutamente indifferenti e quelle ove comincia ad esservi proprietà o improprietà estetica, resterebbero sempre indecisi. È più utile; perché a misura che si trovano analogie e contatti fra le cose letterarie e le pratiche insegnate dalla natura per il commercio delle idee fra gli uomini nelle volgari esigenze della vita, si danno scosse più forti ai fondamenti della pedanteria. Le ricerche degli ideologi sul linguaggio figurato non contribuirono forse a far cessare molti precetti ridicoli sulle figure e sui tropi? Nemmeno i più ammuffiti pedanti ebbero coraggio d'insegnare le viete ridicolaggini, allorché si trovarono costretti ad accorgersi, che la loro fantesca ed i loro figliuoletti improvvisavano metafore ed iperboli.

Del resto il punto di vista a cui ci siamo attenuti include, in certa guisa, anche l'altro:

Che se realmente un'idea sola venisse espressa con un termine solo, lo stile non avrebbe luogo. Chi pensa la nozione *virtù*; la nozione *esercito*; e pronuncia *virtù esercito*, accoppia un segno esterno ad una percezione; pensiero, e segno. Tanto è vero che la decomposizione del concetto è una circostanza necessaria all'esistenza dello stile, un suo attributo perpetuo.

Chi esitasse tuttavia a crederlo, confronti la seguente traduzione col testo di Virgilio:

Sic fatur lacrymans, classique immittit habenas,
Et tandem Euboicis Cumarum allabitur oris.
[*Aen.*, VI, 1-2]

Così piangendo disse, e navigando
Di Cuma inver l'euboica pianura
Si spinse a tutto corso, onde ben tosto
Vi furon sopra, e v'approdaro alfine.
[VI, 1-4]

Questa versione — di Annibal Caro — serba intatto il pensiero e differisce soltanto per qualche forma di stile. Ora, l'acconsentita identità si riscontra appunto coll'identità della notizia emergente in fine del breve racconto. E la differenza dipende dalle sensazioni annesse ad alcune frasi latine, diverse da quelle che accompa-

---

osservandolo si viene a trattare l'argomento anche per quelli che amano associare perpetuamente alla nozione di *stile* la grazia o la deformità, la convenienza o la disconvenienza. Basterà escludere dal presente scritto ben poche proposizioni, facilmente distinguibili dalle altre; e nelle restanti si vedrà contenuta l'analisi dell'essenza dello stile limitato a quei casi a cui alcuni volessero circoscriverlo. Qualunque bellezza infatti, e qualunque incongruenza o rozzezza dipende dall'effetto immediato de' componimenti, dalle idee spieganti e dagli altri accidenti che verremo sviluppando. *Vous faites des longues préfaces, comme un auteur sifflé*, diceva Faublas; e lo stesso accade, quando si prevengono obiezioni. Seguiterò dunque a ciarlare come gli autori di lunghe prefazioni. Chi assumesse di spiegare le norme del bello stile, dovrebbe distinguere a tutto scrupolo lo stato dell'uomo che mira con intenzione d'artista i concetti o l'esposizione de' concetti, sia parlando, sia scrivendo; e lo stato dell'uomo che non vi bada. A lui incomberebbe di mostrare come, per cagione di tale disparità psicologica, alcune particolarità dello stile siano proprie de' soli letterati. Ma presentemente la nostra attenzione non è rivolta all'estetica. Noi imitiamo l'anatomico, il quale s'ingegna di conoscere la struttura del corpo umano; e lascia allo statuario ed al pittore la briga di ragionare le proporzioni piacenti e le forme.

gnano altre frasi del traduttore. Se non basta; riflettasi a que' componimenti ove lo stile vuol essere più accuratamente circoscritto al pensiero, non dicendo più di quello che è indispensabile: i trattati di matematica ed i codici delle leggi. L'assiona geometrico: *due quantità uguali ad una terza sono eguali fra loro* verrebbe esposto diversamente, scrivendo: *se due quantità non differiscono né in più né in meno da una terza, ciascuna di esse non è né maggiore né minore dell'altra.* Parimenti, l'articolo 23 del Codice Civile di Francia: *la condanna alla morte naturale produce la morte civile,* si può rifare con insipida ricercatezza: *la sentenza che manda un reo all'estremo supplizio gli dà immediatamente la morte civile.* Perfino le affermazioni più ovvie della conversazione famigliare possono trasformarsi in altre frasi, per l'ordinario molto peggiori ([6]).

§ 3. Talvolta un'idea si accumula, come appendice al concetto già compiutamente specificato senza di essa. Per esempio nella descrizione d'Euripide: *i cavalli mordendo co' denti il freno temprato nel fuoco imperversano bizzarramente, né rispettano la mano del guidatore, né le briglie, né il cocchio* ([a]); l'osservazione incidente *temprato nel fuoco* è un'appendice. Essa infatti non serve né a raccontare né a ritrarre pittorescamente il furore de' cavalli d'Ip-

([6]) Uno strano periodo è premesso dal Vico alla prima edizione de' *Principi d'una scienza nuova*: « Alle accademie dell'Europa, le quali in quest'età illuminata, in cui non che le favole e le volgari tradizioni della storia gentilesca, ma ogni qualunque autorità de' più riputati filosofi alla critica di severa ragione si sottomette, adornano con somma laude il diritto naturale delle genti, di cui lo spartano, l'ateniese, il romano nella lor distesa e durata tanto sono piccole particelle, quanto Sparta, Atene, Roma lo sono del mondo; questi principî d'altro sistema i quali ne ha meditato con la scoperta d'una nuova scienza della natura delle nazioni, dalla quale senza dubbio cotal dritto egli è uscito, e alla cui umanità tutte le scienze le discipline le arti come certamente da lei traggono l'origine ed in lei vivono, così principalmente debbono tutte i lor usi; perché in così eminente grado la dottrina che esse ne professano, quand'ella ne ha il merito con la loro erudizione e sapienza le scoperte che qui fansi supplendo o ammendando promovano: Giambattista Vico ad ornar tutto inteso la professione delle leggi, ed in grado della veneranda lingua d'Italia a cui unicamente deve tal sua qualunque letteratura, scritti in italiana favella riverentemente indirizza » [pp. 7-8]. Sono tante le cose ammassate in questa dedicatoria che la mente non basta a raccoglierle in uno. Il senso si scuopre come meglio si può, mediante la percezione de' concetti successivi e parziali pei quali si corre senza pausa sino alla fine. Ma sta sempre che il pensiero consiste ne' concetti interiori.

([a]) [*Hipp.*, vv. 1229 ss.].

polito: è un di più. Ciò posto: lo stile consiste in secondo luogo nelle idee aggiunte a modo d'appendice a quelle manifestanti un concetto. Ma perché gli si attribuisce l'invenzione di codesti incidenti superflui alla manifestazione del pensiero? Perché essi sono ornamenti cercati opportunamente o inopportunamente dagli autori nell'esporlo con facondia artificiosa.

Rigorosamente parlando le percezioni di chi legge non possono essere identiche colle percezioni venute in mente a chi scrisse — vi sarà sempre un divario. Tuttavia le prime si valutano e devono valutarsi come ritratti delle altre: e così dalle idee che leggiamo facciamo induzioni e congetture sulle intenzioni degli scrittori. Che se nascerà dubbio intorno all'intenzione d'uno scrittore; potrà darsi che qualche idea venga riguardata da alcuno per un'appendice, da un altro no. Un lettore chiamerà appendice — ed oziosa appendice — l'epiteto *freddo* nell'imagine omerica d'un soldato trafitto da un colpo d'asta nella parte posteriore del collo fin fuori per la bocca: *egli strinse il freddo ferro co' denti* [a]. Altri invece stimeranno che la freddezza del ferro associata al ribrezzo de' denti è parte integrante del concetto totale. È ben vero, che fra gli spasimi d'una morte vicina, non si sentirebbe il solito brivido al serrare i denti su un pezzo di metallo; ma i poeti alle volte devono illuderci sostituendo le emozioni nostre alla verità fisica delle altrui. È questa una delle leggi dell'ideale. Il tormento d'una piaga mortale è una senzazione per noi sconosciuta e lontana, accumularvi un'idea di dolore noto è maestria d'arte, e sortisce l'effetto promesso dall'arte.

Nella descrizione de' cavalli d'Ipolito l'intenzione d'Euripide era manifesta anche a' più imperiti; e perciò non forniva materia di dispareri. Accadrebbe lo stesso se venissero proposti i versi della *Georgica*:

> Plantis [et] durae coryli nascuntur et ingens
> Fraxinus, Herculeaeque arbor umbrosa corona[e],
> Chaoniique patris glandes; etiam ardua palma
> Nascitur, et casus abies visura marinos.
>
> [II, 65-8]

[a] [*Il.*, V, 75].

L'oggetto principale del didascalico agronomo fu senza dubbio di dire: il nocciuolo, il frassino, il pioppo, la palma e l'abete vengono di marzo.

§ 4. Alcuni periodi inducono nell'animo due separati concetti, uno conformato dal contesto letterale, l'altro sottinteso: « Nessuno s'aspettasse mai nell'aprire questo libercoletto di rime dell'abbate Vicini di trovarvi per entro altro che di que' communi pensieri o insulsi o falsi che si trovano nella maggior parte de' versi arramacciati dai nostri sciocchi pastori arcadi » (7). Qui l'assunto del Baretti è d'affermare che quelle poesie sono piene da un capo all'altro di goffezze o spropositi; e l'avvertimento di non aspettarsi altro leggendole fu un mezzo indiretto per far intendere il giudizio affermativo. Dunque, lo stile consiste talvolta non solo in tutte le idee spieganti; ma anche nel concetto interiore letteralmente significato, quando quel concetto ne suggerisce un altro, che si giudica essere l'assunto principale di chi scrive. A questa categoria appartengono le vere perifrasi.

§ 5. V'ha un'altra sorte di concetti interiori unicamente proprî dello stile. Intendo parlare d'alcune transizioni, epiloghi, o brevissimi esordî, come questi che mi sovvengono a caso: *Prima di progredire più oltre, giova rispondere ad un obbietto*; il *Q.E.D.* posto in fine alle dimostrazioni geometriche ecc. ecc. Cancellate tali periodi, e non avrete tolto nulla alla sostanza del componimento; avrete bensì alterato qualche lineamento dell'espressione. Ben inteso che ciò non si afferma di tutti gli esordî, di tutte le transizioni e di tutti gli epiloghi; e che si lascia alla pratica d'un ovvio buon senso la facile diligenza di discernere i casi speciali.

Concetti meramente di stile sono altresì le indicazioni, ed i titoli de' paragrafi, sezioni e capitoli in un libro: mentre se ne potrebbe far senza e spiegare — benché con manco vantaggio — qualsiasi successione di pensieri e di cose. Gli antichi congegna-

---

(7) Baretti, « Frusta letteraria » [n.° 19, in *Opere*..., II, p. 333].

vano i loro trattati senza questi aiuti; ignorando essi un trovato che rende più facili e talora più gradite, le prose de' moderni.

Allo stile, pertanto, si aggiudicano que' concetti interiori che non servono ad altro fuorché all'ordine ed al progresso quasi meccanico dell'esposizione.

§ 6. Le parole d'un periodo si possono combinare in più modi; e secondo la configurazione di esse, le idee possono sortire effetti diversi. Quindi lo stile consiste non solo nell'invenzione, ma eziandio nella disposizione delle idee spieganti.

§ 7. Lo stile concorre, in parte, anche alla collocazione de' pensieri: non già allo scompartimento delle materie in libri e capitoli, che altro è l'esposizione ed altro la divisione d'un'opera. Ma v'è un punto, in cui la distribuzione di varî concetti, in un capitolo o in un paragrafo, comincia ad essere funzione dello stile. Come poi fissare questo punto, è un quesito che elude i ragguagli dell'analisi. Lo lasciamo indeterminato, onde non fissare limiti definiti a capriccio.

§ 8. L'applicazione delle parole alle idee è l'ultimo ufficio dello stile. Pensare una cosa immediatamente dicibile e proferire il termine, sono due operazioni intimamente connesse, e da non segregarsi l'una dall'altra. Ma i vocaboli fanno parte dello stile allora soltanto, quando esprimono idee spieganti o appendici: per le idee isolate lo stile non ha luogo.

Spesse volte la parola e l'idea ricorrono alla mente immedesimate l'una nell'altra, assolutamente inseparabili e simultanee. Chi non vi ha riflettuto crederà forse che si debba necessariamente pensare prima alle nozioni, poi ai segni. Che Dante, per esempio, prima di scrivere il verso:

> E come albero in nave si levò.
>
> [*Inf.*, XXXI, 145]

— descrivente Anteo gigante che sorge nella sua colossale statura dopo essersi chinato a posare i due poeti nell'infima bolgia — abbia

dovuto concepire separatamente le nozioni *albero* e *nave*, per trovare i due sostantivi; che abbia dovuto figurarsi l'azione di levarsi prima di delinearla con un verbo. Ma se vorremo trarre induzione da quello che accade a noi stessi quando parliamo, non tarderemo a restar persuasi: che Dante prima di tutto avrà ideato il totale della immagine; che venendo in seguito a tratteggiarla, le idee spieganti *albero, nave* ecc. si saranno presentate a lui a dirittura coi loro segni e mediante i loro segni; che anzi qualcuno di essi sarà stato già dinanzi alla memoria fin da quando egli era occupato dall'insieme del concetto fantastico.

Altre volte un'idea spiegante rimane indistinta ed oscura, finché non venga accoppiata ad un vocabolo; ed allora soltanto ella assume la compiuta sua forma. Non accade sovente, che noi crediamo d'esternare con tutta precisione una qualche idea servendoci d'una data parola e un istante dopo ci avvediamo, che quella parola significa troppo o significa poco; che in somma ella non ritrae adequatamente la nostra emozione o la nostra intenzione? Indizio è questo che l'idea, passando a fissarsi nella lingua, acquista modificazioni e sviluppo.

Non mi dilungherò ad epilogare le teorie degl'ideologi sull'abitudine di tutti gli uomini a pensare più sovente ai segni che non alle idee nude di essi, quasi nello stesso modo che gli algebristi più operano sulle lettere che non sulle quantità per esse rappresentate: né verrò rammentando le note influenze del linguaggio sull'intelletto. Al nostro assunto bastano i pochi cenni premessi, senza corroborarlo di maggiori prove, citando dottrine di sottili scienziati.

Prescindendo anche totalmente da qualsivoglia relazione della parola col pensiero, non mancherebbero altre ragioni per dare allo stile l'applicazione de' segni. Se non ne facessero parte, come potrebbe esso denominarsi *armonioso* o *disarmonico*? Sovverranno ad uno scrittore due parole d'un valore approssimativamente sì identico, che potrebbe pigliarne l'una o l'altra a sua posta; ma una si unirà al concento del periodo e l'altra vi stuonerebbe. Un'idea potrà situarsi prima o dopo d'un'altra senza turbare l'andamento voluto dalla perspicuità o dalla grazia: ma per rispetto all'armo-

nia, una sola delle due collocazioni sarà acconcia; e sarà d'uopo preferirla. Siccome l'effetto della favella risulta, per legge naturale, dalle sensazioni fisiche e dalle sensazioni morali; così l'arte si compone del trovare idee convenienti e suoni accetti all'udito.

Talvolta l'applicazione de' termini ha il nome di *lingua*: perché questa voce serve a due significati. Quando indica il complesso delle locuzioni esistenti in un componimento, essa indica la materia messa in opera, non l'artificio o il modo del metterla in opera. Quando è trasportata ad alludere all'operazione dello scrittore che aggiusta i vocaboli allo scopo d'esternare le sue nozioni e le sue sensazioni, allora il nome di *lingua* distingue specialmente quella parte di stile di cui stiamo discorrendo.

Ma se la lingua costituisce una porzione dello stile, che senso potrà avere la frase communissima, almeno in Italia, *nel tale libro la lingua è ottima, lo stile è cattivo*? Classificando esattamente, qualunque pregio e qualunque vizio di dicitura è pregio o vizio di stile: ma non si cerchi dall'uso volgare esattezze delicate. Codesta frase importa, per lo più, che un autore adopera parole prette italiane, e che d'altronde l'esposizione ch'ei fa de' suoi pensieri è poco lodevole. La purità de' vocaboli — non la pedantesca de' Cruscanti — è un pregio intrinseco inerente al materiale fraseggiare: tutte le altre avvenenze d'una locuzione sono pregi estrinseci a lei, dipendenti dalle percezioni, dalle allusioni e dai sentimenti concomitanti ([8]). Per conseguenza, l'impropria antitesi, *lingua ottima* e *stile vizioso* è un trovato per lodare la scelta de' vocaboli che abbiano pregi materiali, biasimando nello stesso tempo il restante. Non altrimenti, nelle decorazioni d'un appartamento si potrebbe disapprovare il disegno e il carattere degli ornamenti, ammirando ciò non ostante la richezza delle stoffe, de' legni esotici, delle vernici e de' marmi.

§ 9. Dichiarato anche ció che riguarda la lingua, parmi d'aver compiuta l'analisi della seconda nozione dello stile. Ne sotto-

---

([8]) Fra i pregi intrinseci delle locuzioni, c'è l'armonia: alla quale per altro non si vuole mai alludere contrapponendo *lingua ottima* a *stile cattivo*.

pongo la definizione al giudizio de' lettori, trascrivendola qui, per risparmiare ad essi il disagio di raccapezzarla.

Quando viene considerato come cosa distinta dal pensiero d'un componimento, lo stile consiste:

1.

Nelle idee spieganti annesse immediatamente ai vocaboli ed alle frasi, idee dalle quali risulta un concetto interiore.

2.

Nelle idee o ne' concetti connessi estrinsecamente, a guisa d'appendice, alla manifestazione del concetto d'un periodo.

3.

Nel concetto interiore letteralmente significato, quando quel concetto ne addita un altro sottinteso, il quale si riguarda come l'assunto principale di chi scrive.

4.

In que' concetti interiori, che non servano ad altro, fuorchè all'ordine ed al progresso meccanico del componimento.

5.

Nella disposizione delle idee spieganti qualsiasi specie di concetto interiore.

6.

Nella scelta ed applicazione de' segni del linguaggio.

7.

Nella disposizione ed andamento di varî periodi; fino ad un punto che non può determinarsi con precisione.

Esclusa l'applicazione d'un vocabolo ad un'idea isolata, ove non è stile; ed esclusa la declamazione, la quale, essendo un'azione del dicitore che non diventa qualità de' componimenti, rimane fuor de' confini del presente soggetto: le cose qui enumerate comprendono tutti i mezzi possibili d'esposizione per via di parole.

Si comincia dall'imprescindibile invenzione delle idee spieganti, immediatamente ed intimamente legate alla lingua e si progredisce fino all'invenzione de' concetti destinati all'ordinato andamento di varî pensieri; aggiungendosi altresî quell'influenza che lo stile ha talora nel disporre la serie di più periodi. Dalla semplice decomposizione de' concetti si va fino a quegli ornati d'artificiosa facondia, che abbiamo caratterizzati colla denominazione d'*appendici* e di *concetti destinati a suggerire altri concetti*. S'include, per ultimo, lo studio quasi musicale dell'armonia. La circostanza commune a tutti questi accidenti del comporre si è, che tutti servono ad esternare l'animo nostro colla favella o cogli scritti; che servono in somma o all'uopo indispensabile o alla chiarezza o all'eleganza dell'esposizione. Questa è la centrale idea a cui si riferiscono tutte le particolarità componenti la seconda definizione dello stile; il ceppo da cui si diramano. E quest'idea centrale addita inoltre il punto nel quale si toccano le due definizioni analizzate da noi, giacché la prima di esse sviluppò una nozione dello stile originata dalla difficoltà di separare il lavoro dell'inventare i pensieri, da quello dell'esporli.

Un'altra coincidenza fra le due definizioni può facilmente ravvisarsi, chi consideri che l'effetto delle idee spieganti, dell'armonia ecc. è più immediato sull'animo nostro che non la manifestazione de' concetti interiori. Se nella prima parte abbiamo posto fra gli effetti immediati anche la manifestazione de' concetti interiori; ciò accadde perché allora noi avevamo istituito un confronto fra le impressioni accompagnanti la recita d'un discorso o la lettura d'uno scritto e le notizie, ammaestramenti ed altri risultati lontani che poi ci rimangono nell'intelletto. E qui, avendo ricercato più minutamente le varie sorta di fenomeni prodotti in noi dall'arte del dire, siamo stati condotti a distinguere con più sottigliezza la successione di essi. Siccome tutte le modificazioni intellettuali, fantastiche, sensitive, passionate, delle quali si forma la vita spirituale dell'uomo, sono avvenimenti che hanno durata; così, a misura che prendiamo ad analizzarle, noi separiamo in varî tempi ciò che dapprima veniva considerato per simultaneo; finché si giunge alle emozioni ed alle idee semplicissime, nelle quali non

è concesso di vedere che un minimo tempuscolo di modificazione omogenea. Per ugual legge di naturale metafisica; venendo gli oggetti esteriori collocati nello spazio, noi li distinguiamo e poi distinguiamo le parti, collocando ogni oggetto in una diversa porzione di spazio, indi gradatamente circoscrivendo ogni parte in più angusti confini; finché si perviene alle ultime particelle corporee, ove l'estensione ci pare quasi divenuta un punto matematico.

§ 10. *Esperienze sulla formazione d'alcuni periodi.* La cognizione del modo per cui una cosa venne a prodursi giova a farci scoprire le qualità di essa, dopo prodotta.

Però, nel mentre ch'io veniva studiando la seconda definizione dello stile, non mi sono appagato di considerare l'effetto de' periodi già terminati; ho voluto anche investigare il carattere delle percezioni ed emozioni per mezzo delle quali diversi autori pervengano ad inventare un periodo. Ho interrogato alcuni autori; e mi sono chiarito d'aver colto nel segno. Con tali esperienze io tentava d'imitare, in certa maniera, l'industria dei fisici, ai quali non basta di osservare i fenomeni offerti spontaneamente dalla natura, ma ricorrono a combinazioni ed a macchine che la costringono a palesare le sue forze in fenomeni artificiali.

L'industria de' fisici dovrebbe essere emulata, più spesso che non si suole, dai curiosi di cose ideologiche; perché la difficoltà d'analizzare le idee non è al certo minore della difficoltà d'analizzare i corpi; e perché alle verità astrattte, non meno che alle fisiche, si applica l'aforismo di Bacone: essere la natura un Proteo che non risponde i suoi oracoli, se non è legato e compulso a viva forza. Inventare ed intendere sono due atti dell'intelligenza, diversi per molti lati e somiglianti per alcuni altri. Nelle invenzioni de' compositori si dovrà dunque incontrare talvolta analogie, talvolta differenze dalle percezioni di lettori esaminate finora. Sì le une che le altre serviranno a stabilire il confronto delle due operazioni, mentre il paragonare due cose è ritrovarne le affinità ed

il divario (9). Dal confronto risulterà infine una nuova conferma de' nostri principî.

Analisi d'un raziocinio (10)

« Per ciò stesso che per la società esiste una maniera ond'essere più felici o il meno infelici, fra le altre combinazioni tutte; per ciò stesso che la felicità è un risultato de' rapporti reali delle cose, ne segue necessariamenze che l'arbitrio dell'uomo resta così escluso come è esclusa da lui una potenza superiore a quella della natura » (11).

L'autore di questo raziocinio, prima di spiegarlo con parole, ne vide intellettualmente il complesso. Vide, cioè, che ogni bene ed ogni male risulta infallibilmente dalla relazione di più cose operanti le une sulle altre: che essendo diverse le possibili maniere d'esistere di qualsivoglia società, una debb'essere la più avventurosa: che avendo la natura ordinato codesta più felice maniera, chi presume mutarla diminuisce la somma de' beni ed aumenta quella de' mali; che le cose le quali debbono stare in un determinato modo, onde sortire un determinato effetto, non si possono alterare senza togliere l'effetto che ne seguiva. Ma codeste idee non gli apparvero già così terminate e scompartite disgiuntamente l'una dall'altra, come il meccanismo del linguaggio ci ha costretti a descriverle. Esse trovavansi fuse in un aggregato: i tratti di ciascuna si amalgamavano a generare una verità di raziocinio. Mirando di poi con attenzione di reminiscenza a tale concetto

(9) Per indicare una circostanza delle più ovvie, i lettori percepiscono prima le idee spieganti e poscia il concetto interiore; gli inventori per lo contrario pensano prima di tutto il senso totale. Vi sono per altro delle eccezioni, di cui faremo parola alla fine del paragrafo.

(10) Avvertendo che tutte le produzioni del nostro discorrere sono causate dalla facoltà primaria di sentire e dalla memoria, che rappresentano oggetti permanenti e fatti accaduti; dalla fantasia, che connette idee vere e crea sostanze chimeriche; dall'intelletto puro che palesa verità, combina raziocinî ed acconsente a giudizî; dal cuore che sente inclinazioni morali ed affetti: ho trascelto un raziocinio, un'invenzione fantastica, un'esposizione di passione ed una descrizione, valendo essa anche pe' racconti. Gli autori, tutti valentuomini che non iscrivono a caso, mi hanno chiarito d'aver pensate quelle cose appunto che verrò notando; laonde, a queste esperienze sarà giusto di prestar quella fede che si presta alle analisi de' corpi fatte dalla chimica.

(11) *Introduzione allo studio del diritto pubblico*, del Prof.e Gian Domenico Romagnosi [I, p. IX].

interiore e studiandosi di ridurlo a formato discorso, l'autore lo decompose. Ritrovò l'idea compenetrata nella frase grammaticale *per ciò stesso che*, indi *per la società esiste*, poi *una maniera d'essere la più felice*, poscia *o la meno infelice*, in seguito *fra le altre combinazioni tutte*; e così di mano in mano sino alla fine. Lo scopo delle quali idee di dettaglio era la manifestazione del concetto interiore.

Nondimeno, la loro efficacia si estese più oltre. Il concetto è come la figura d'un uomo veduto da lungi, quando non scorgesi altro che quel tanto che è d'uopo per assicurarsi che è il tale. Coll'appressarci, veniamo a discernere i lineamenti più minuti del volto, il colore delle guance e delle varie parti dell'occhio; sensazioni che l'immagine lontana non dava. Similmente, le idee particolari — oltre la notizia del soggetto — producono le individuate percezioni annesse a ciascun vocabolo. Il concetto è attorniato da sensazioni ulteriori. Vi nasce quella medesima differenza che passa fra un quadro colorito ed un abbozzo in cui le figure sono toccate all'ingrosso colla matita e col carbone.

Ma l'invenzione delle ultime idee segnate dalla lingua susseguì immediatamente dopo la prima meditazione di tutto il raziocinio? È da presumersi, che l'autore ne avrà bilanciate le parti principali, l'avrà diviso in tre o quattro particolari concetti, probabilmente come segue: che essendo molte e diverse le condizioni possibili d'ogni società, ne viene che una sia più perfetta delle altre, cioè più copiosa di beni o manco travagliata da mali. Indi, che la felicità de' popoli, del pari che la felicità d'ogni ente creato dipende da reali corrispondenze d'oggetti generanti piacere ed utilità, ecc. Avendone chiesto l'autore, ei mi rispose l'aver tenuto più volte un tale progresso d'invenzioni intermedie esponendo raziocinî; ma circa al periodo di cui qui si tratta non ricordarsene.

Analisi d'una descrizione

Il Cav.[e] Bossi, nel libro secondo sul *Cenacolo* di Leonardo, descrive la figura del Salvatore ([a]): « Il collo nobilmente elevato

---

([a]) [p. 77].

col capo lievemente inclinato a sinistra, gli occhi con modestia e gravità abbassati, la bocca semiaperta quale di chi finisce appena di parlare, una moderata commozione de' muscoli della fronte, l'apertura delle braccia, le gambe raccolte, tutto infine il complesso della semplice a un tempo e artificiosa attitudine annunzia un contegno, un sentimento, un pensiero, un affetto così proprio ed individuo alla persona ed alla circostanza, che invano si cerca fra le altre famose opere dell'arte una più vera e più grande imitazione dell'Uomo Dio in una così singolare situazione morale » ([12]). Avendo il Sig.r Bossi ricopiata più volte la pittura descritta da lui, ei doveva rammentarsene molto esattamente l'immagine visibile. Immagine visibile è il raffigurarsi i lineamenti della fisonomia, la forma caratteristica delle membra, gli atteggiamenti, l'andamento de' panni; sensazioni dalle quali risulta la cognizione individuata d'un'umana figura. Codesti lineamenti e forme speciali non si possono esprimere adequatamente col linguaggio, bisogna vederli. Se una descrizione li farà capire, sarà a que' soli che hanno veduta la cosa. La descrizione può essere occasione di richiamarla alla memoria ma non mai causa dell'intenderla. Fate che l'uomo il più eloquente del mondo descriva il volto d'un altr'uomo, e poi commetta a dieci pittori di farne un ritratto, riusciranno dieci volti diversissimi. Ma se la perfetta immagine visibile non poteva significarsi con parole, essa per altro suggeriva idee delle membra principali: il capo, il collo, le braccia, le gambe. Vi era unito un giudizio che, a descrivere il dipinto, bisognava specificare la positura con possibile evidenza. Era accompagnata da sentimenti di bellezza, decoro, convenienza; e da un parere critico che verun'altra rappresentazione del Salvatore nell'ultima cena non è pari a questa di Leonardo. Ora tali percezioni e sentimenti s'ammassarono come in un corpo, crearono il pensiero totale del periodo. In seguito il pensiero totale si scompartì in varie particolari riflessioni e ciascuna di esse in più idee immediata-

---

([12]) L'analisi che segue fu stesa quando il Sig.r Bossi aveva finito appena di comporre il suo volume sul *Cenacolo* di Leonardo. Gl'italiani non avevano ancor pianta la morte d'un artista esimio, d'un letterato ingegnoso, d'un utile cittadino.

mente dicibili. Prima di tutte si presentò la riflessione esprimente l'atteggiamento del capo e del collo, *il collo nobilmente elevato col capo lievemente inclinato a sinistra*; e fu la prima perché il primo sguardo si volge alla testa; e perché l'umile e patetica inclinazione della testa combinata coll'elevazione dignitosa del collo costituiscono uno de' principali artificî con cui il pittore indicò la permanente potenza dell'Uomo Dio e la momentanea passione prodotta dal pensiero del tradimento, l'umiltà la pazienza e la carità proprie della vittima misteriosa. Seguirono di poi le proposizioni interiori *gli occhi con modestia e gravità abbassati, la bocca semiaperta quale di chi finisce appunto di parlare, una moderata commozione de' muscoli della fronte, l'apertura delle braccia, le gambe raccolte.* Indi l'artista teorico osservò le due qualità principali dell'intero oggetto, semplicità, cioè, ed artificio arcano d'immaginata positura; e nell'osservarle giudicò essere quella semplicità e quell'artificio i mezzi producenti l'espressione morale. E mentre vi pensava notò che l'enumerazione delle altre parti accessorie sarebbe riuscita noiosa, inefficace e prolissa. Da queste riflessioni quasi congenite emersero le percezioni specificate dalle parole, *tutto il complesso infine della semplice a un tempo ed artificiosa attitudine*; la voce *annunzia* nesso del fatto con l'effetto; le idee di *contegno, sentimento, affetto, pensiero*; finalmente le idee dell'inciso, *così proprie ed individue alla persona ed alla circostanza,* le quali adattano al soggetto le precedenti astrazioni. Le restanti parole, esponendo un giudizio, contengono come ognuno sa, un'affermazione unica dell'intelletto.

Analisi d'un'invenzione fantastica, ricavata
da un inno del Sig.r Manzoni sulla Risurrezione

Come a mezzo del cammino
Riposato alla foresta
Si risente il pellegrino
E si scuote dalla testa
Una foglia inaridita
Che dal ramo dipartita
Lenta lenta vi ristè:

Tale il marmo inoperoso
Che premea l'arca scavata
Gittò via quel Vigoroso,
Quando l'anima tornata
Dalla squallida vallea
Al Divino che tacea:
Sorgi, disse, io son con Te ([13]).

La seconda strofa è un pensiero fantastico, perché non riferisce storicamente il miracolo della Risurrezione, ma espone un'imagine del Corpo Divino che esce improvvisamente dal sepolcro balzandone in aria il coperchio; e l'accoppia colla finzione poetica delle parole proferite dall'anima. Quindi due concetti rapidamente susseguentisi. E siccome erano congiunti alla venerazione del misterioso miracolo e ad una contemplazione entusiastica del corpo che spezza e rovescia il sasso ove era rinchiuso; perciò i versi significarono direttamente l'assunto principale, secondarono poi con accessorî consoni le emozioni associate. Così la figura *quel Vigoroso* elegge una qualità fortemente sentita da chi immagina un corpo vivente, che balza fuori scoperchiando una tomba di marmo. L'epiteto *scavata* alludendo all'*excisum in petra* degli Evangelisti riconduce ognor più in mente la santità religiosa del prodigio. La frase *Divino che tacea* accenna il cadavere con idee immediatamente relative alla divinità di lui. Se il poeta avesse detto *salma* o *corpo* o *cadavere,* non sarebbe sovvenuto nemmeno ad un teologo che vi era uscita la Divinità, tanto difficilmente vi si riflette in pensando ad un corpo privo di vita. È poi da notarsi che le parole *Sorgi, io son con Te,* si presentarono al Sig.r Manzoni già distinte e formate fin da quando ei creava la finzione poetica dell'anima che favella al corpo ricongiungendosi a lui. Codesto concetto interiore aveva, per ciò, una particella immediatamente dicibile, una particella cui non bisognava ulteriore decomposizione per venir esternata. Accidente psicologico da non dimenticarsi.

([13]) *La Risurrezione.* Inno Sacro del Sig.r Alessandro Manzoni [vv. 15-28].

Analisi d'un sentimento patetico

Consolatrice mia! Chi ti ritorna
A queste braccia? Oh! lasciami alle tue
Mescolar le mie lagrime, mi scoppia
D'affanno il cor, se non m'aita il pianto

Questa parlata affettuosa è proferita da Aristodemo [14] appena rinvenuto da un orribile vaneggiamento. Parricida della sua primogenita Dirce; straziato dai rimorsi, funestato da visioni, egli aveva creduto vedere lo spettro dell'uccisa; e soprafatto dal dolore, vinto dalla disperazione era uscito da' sentimenti. Cesira, amata d'amore paterno del reo e misero principe, accorre a confortarlo nel momento ch'ei la credeva lontana per sempre. Aristodemo non intende le pietose parole di lei: la crede lo spettro e si sforza a fuggire. Ma a poco a poco i reiterati suoni di quella voce, usa a trovargli le vie dell'intimo cuore, diradano il cupo dolore e v'intromettono qualche sentimento di consolazione. Allora ritornano le smarrite virtù della conoscenza, Aristodemo contempla Cesira senza batter palpebra; l'ha ravvisata. Gli sorgono nel più vivo dell'anima una malinconia commista di gaudio e della smania di esprimere la sorpresa e la veemente simpatia, cagionata dalla presenza dell'inaspettata consolatrice: quindi il desiderio del pianto, felicità degli addolorati; finalmente l'affannosa pietà di se stesso, provata da ognuno quand'è al punto d'alleviare un dolore morale colle lagrime; pietà che ne accelera lo sfogo. I tre sentimenti ora detti, durando nel cuore, dettarono espressioni conformi alle emozioni elementari di cui erano composti [15].

---

[14] Nella tragedia del Cav.e V. Monti [*Arist.*, IV, II].

[15] Essendo già scorsi molti anni da che fu composta la tragedia d'*Aristodemo*, era d'uopo limitare le domande a cose naturalmente permanenti nella memoria; e tanto ovvie, da potersi persino pronosticare con certezza.

Del resto, sì in questa analisi come nelle precedenti, mi sono astenuto dal consultare gli autori sulle correzioni, che avranno fatte ai loro periodi, aggiungendo o togliendo. Il saperle, non importava al mio scopo. Se le mutazioni caddero solamente sulle idee spieganti, era superfluo investigare quali dettagli avessero dapprima servito ad esternare il medesimo senso. Se poi gli autori avessero mutato ben anche il concetto interiore, prima di por mano a trasfonderlo nel loro stile; non occorreva farsi carico di pensieri, che rifiutati, non entrarono nel componimento.

Avvertenza

Questo e gli altri esempi, coincidono a mostrare, che gli scrittori cominciarono dal concetto totale de' loro periodi. Ma dall'essere avvenuto così ne' casi esaminati da noi, non sarebbe giusto inferire, che ciò accada sempre ed invariabilmente a chi scrive ed a chi parla. Bene spesso, prima d'aver fissata la proposizione da esporsi, noi scriviamo qualche parola o qualche frase, perché presentiamo dover essa servire alla futura esposizione delle cose di cui fin allora non abbiamo che un incerto barlume. Altre volte, nelle conversazioni, uno udendo discorrere su qualche proposito, apre bocca, sicuro di sapere qualche cosa in acconcio, ma senza aver concepito alcun determinato pensiero. Pronunciata la metà d'un periodo, gli sovvengono idee che lo compiono quasi fuor della sua aspettazione. Altre volte uno si farà a rispondere senza pigliar tempo, perché non vuol tardare a ribattere una facezia o un motto coperto; ed alla fine riesce a dire una cosa diversa da quella a cui le prime sue parole l'avevano avviato. In tali occasioni, è chiaro che l'invenzione del concetto totale non precede l'invenzione di tutte le idee particolari e spieganti.

Non credasi per ciò, che nel proferire periodi estemporanei non si abbia che una serie di idee individuamente staccate. Noi siamo ben lontani dal volerlo concludere. Durante ogni discorso vi è per l'ordinario un momento, in cui ci avvediamo del senso intero de' periodi, una parte del quale fu enunciata e l'altra sta per esserlo. Ove ciò non avvenga, almeno ci vien fatto di raccogliere in diversi momenti, il significato di ciascun inciso che potrebbe stare da sé, o notiamo, se non altro, il senso complessivo di più locuzioni. È regola generica, che in principio o alla fine o nel corso d'un periodo da noi scritto o parlato se ne sente il concetto totale, oppure se ne sentono de' concetti parziali.

PARTE TERZA

Paralello delle due definizioni proposte in questo scritto, con alcune altre definizioni dello stile

§ 1. Se le definizioni che verremo raccogliendo non somigliassero per nulla alle proposte da noi, ciò sarebbe un certissimo indizio che le nostre analisi ci trasportarono lungi dal vero. È impossibile, che interpretazioni, quantunque inesatte, d'un vocabolo pronunciato sovente dagli uomini con reciproco consenso d'intelletto non contengano il germe e forse i frammenti d'un'adeguata spiegazione di esso. « In questa sorte di ricerche », rifletteva un sublime metafisico [1], « la novità consiste in una maggior precisione d'idee ed in una più esatta coerenza di più lunghe e più generali deduzioni ». La precisione emenda gli errori; le deduzioni continuate e rigorose colmano i vacui che impedivano il progresso ad una teoria soddisfacente.

§ 2. *Definizione volgare dello stile.* Diamo il primo luogo a questa definizione, perché il confronto delle nostre colle opinioni communi a moltissimi uomini importa assai più, che non l'analogia o la discrepanza col sentimento d'un solo o di pochi letterati.

Per l'ordinario suol dirsi che lo stile è la maniera d'esprimere i pensieri col mezzo delle parole. Qui si mira a segregare e s p o s i z i o n e da p e n s i e r o. Ma la distinzione ha tutti i caratteri del grossolano ed imperfetto discernere che è proprio della

[1] Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile* [p. 14].

moltitudine. Si lascia indeciso se codesta maniera risulti da meri vocaboli, oppure da idee. Risultando essa da idee, non s'insegna come idee diverse riescano a dire una cosa medesima. Restano confusi, stile e linguaggio; mentre anche i varî idiomi sono varie maniere di palesare quello che pensiamo.

L'asserzione volgare riducesi adunque ad un sentimento approssimativo e pratico d'un'evidente funzione dello stile: né può giovare ai teorici altrimenti, che pigliandola per punto d'appoggio onde spingersi ad osservazioni ulteriori.

§ 3. *Definizione del Tasso* ([a]). « Lo stile non è altro che quel composto che risulta dal concetto e dalle voci » ([2]). Così vengono amalgamati, come ognun vede, lo stile e il pensiero.

Se il Tasso avesse indicato, che talvolta questi due elementi d'ogni composizione non si riguardano come cose distinte, se avesse preaccennato di voler alludere ai soli casi, in cui non se ne fa distinzione; egli avrebbe sciolta una parte del problema, che cosa sia stile ([3]). Proponendosi di rinvenirne una soluzione compiuta, non adempì alle condizioni dell'assunto.

§ 4. *Definizione di Dante.* Dante, sviandosi nell'equivoco opposto, fece consistere lo stile nelle sole parole.

§ 5. *Definizione del Blair.* « Lo stile è quella particolare maniera con cui uno esprime i suoi concetti con parole. È diverso dal mero linguaggio, potendo le parole essere buone e lo stile vizioso. Ha sempre qualche relazione colla maniera di pensare; essendo esso una pittura fedele delle idee che ci nascono, e della maniera con

---

([a]) [*Disc. dell'arte poetica* ..., III, in *Opere* ..., III, p. 57].

([2]) Vedasi la nota 3, Parte II.

([3]) Allora non ci sarebbe rimasta che la briga di mostrare, come la mescolanza continua de' due lavori, inventare ed esporre, fu l'origine della nozione, che il Tasso avrebbe interpretata prima di noi; e di soggiungere, distinguendo le impressioni immediate dagli effetti rimoti ed ultimi, una circostanza spiegante quali effetti d'un discorso o d'uno scritto siano sempre estranei allo stile, per quanto ampio significato si possa talvolta annettere a questa parola.

cui ci nascono » [4]. Ma anche l'abitudine del linguaggio ha relazione colla maniera di pensare; ed è anzi uno dei più possenti eccitatori dell'animo nostro. Anche il linguaggio fa una pittura fedele delle idee; altrimenti è falso e vizioso; anch'esso ritrae la maniera con cui le idee ci nascono in mente, avendo persino non poca influenza nel modificarle, nel suggerirle e nel circondarle di concomitanze variatissime.

«Soventi volte », prosegue l'autore, « è difficile oltremodo separare lo stile dal sentimento. Né è già maraviglia che queste due cose stiano così intimamente connesse, perché lo stile è quella foggia d'espressione che i nostri pensieri prendono più speditamente ». Quest'ultima riflessione non può convenire co' periodi, combinati a lento studio e dopo molte rassettature.

Il Blair, per altro, si è scolpato di qualunque difetto, dichiarandosi mal sicuro delle sue spiegazioni; ch'ei stesso propose con diffidenza.

§ 6. *Definizione del Sig.r Foscolo.* Anche questo letterato argomentò dubitativamente, scrivendo nel *Proemio* all'*Esperimento di traduzione dell'« Illiade »*: « L'armonia, il moto, il colorito delle parole fanno risultare, parmi, lo stile. L'armonia si sconnette nelle versioni, e le minime idee concomitanti d'ogni parola e che sole danno tinta e movimento al significato primitivo si sono smarrite per noi posteri con l'educazione e la metafisica di popoli quasi obbliati: i dizionarî non ne mostrano che il vocabolo esanime » [a].

La congettura del Sig.r Foscolo tocca soltanto una porzione del vero. Oltre l'armonia e le idee concomitanti sonovi altri elementi che danno qualità e carattere all'esposizione.

§ 7. *Definizione del Sig.r Thiébault.* « Sans me flatter de réussir entièrement en une chose où tant d'autres ent échoué, voici ce que je crois devoir entendre par ce mot si usité, et non encore

---

[4] Lezione decima [*Lect. of Rhet. and Belles Lett.*, t. I, pp. 209-10].

[a] [p. VIII].

défini .... On dit d'un homme qu'il .... n'a point de style, quand il ne présente au lecteur aucun trait, aucun caractère marqué, aucune couleur, aucune nuance particulière et distincte, ou bien quand il passe sans raison d'un ton à l'autre; que les traits qui se suivent dans ses écrits, ne s'accordent pas entre eux; qu'ils semblent, pour ainsi dire, appartenir à différentes physionomies, et que l'un n'y domine pas plus que l'autre; ou bien encore, quand on ne retrouve dans ses écrits, que des traits qui appartiennent à d'autres auteurs, des traits qui sont empruntés plutôt que propres, et plutôt servilement copiés qu'originaux .... Il faut donc définir le style une manière caractéristique et soutenue d'exprimer ses idées par écrit ou de vive voix. De cette définition, et des observations sur lesquelles elle est fondée, on doit conclure que le style ne regarde pas une seule idée, une seule pensée; mais qu'il suppose un discours, ou un écrit d'une certaine étendue. Ainsi une espression, une phrase ne suffisent pas pour établir une sorte particulière de style, quoique elles y puissent appartenir comme parties constituantes; voilà pourquoi l'usage ne permet point de dire: *le style de cette expression est familier, le style de cette phrase est noble*; quoique l'on dise tous les jours: *cette expression est du style familier, cette phrase est du style noble* » (5).

Al Sig.r Thiébault non sovvenne una cautela, della quale egli è per certo non ignora l'importanza: cioè la necessità di distinguere la pratica del linguaggio, che presta utili indicazioni al filosofo, dalle improprietà ed incostanze che, inavvertite, lo traviano. La frase, *autore* o *libro senza stile*, è un abuso consueto di dizione; somigliante ad un'altra espressione abusiva, che si ripete tutto giorno in biasimo di certi personaggi volubili per calcolo nelle apparenti massime della loro politica. La sdegnosa impotenza dell'uomo sincero si sfoga contro a costoro, chiamandoli *gente senza carattere*. Eppure la versatile ipocrisia politica è un carattere immorale, pur troppo frequente nelle società. La Bruyère avrebbe da' nostri contemporanei materia da cavarne una numerosa collezione di ritratti.

---

(5) *Traité du style* [t. I, pp. 3, 5, 7].

Riguardo al non potersi dire in francese *le style de cette expression est familier, le style de cette phrase est noble,* codeste sono convenzioni che fanno regola soltanto in quell'idioma. Tali modi non sono vietati né agli italiani, né agl'inglesi, né ai tedeschi.

Nel progresso della sua teoria il Sig.r Thiébault si accosta assai più alla prima, che non alla seconda nozione dello stile, distinte da noi. Le idee, le immagini, i giudizî, i raziocinî ed i sentimenti si trovano annoverati da lui fra le cose, da cui deve formarsi quel tenore costante e caratteristico, ch'ei definì per indispensabile all'esistenza dello stile.

§ 8. *Definizione del Sig.r Jaucourt.* Il Cav.e di Jaucourt, uno degli Enciclopedisti, presentì confusamente che le percezioni immediate in ogni composizione appartengono allo stile, e che lo stile vuol essere distinto dal pensiero. Quindi si portò fino all'ultimo lavoro dell'esposizione, fino alla scelta ed alla collocazione delle parole. Allora, accorgendosi che non tutte le qualità dello stile si trovano comprese in queste più minute modificazioni di esso, e non sapendo che altri attributi concedergli senza scambiarlo coi pensieri, fu costretto ricorrere a termini metaforici e vaghi, *tono, maniera, colore.*

Ecco l'articolo inserito da lui nell'*Enciclopedia*: « Style. Terme de rhét. — Manière d'exprimer ses pensées de vive voix ou par écrit. Les mots étant choisis et arrangés selon les lois de l'harmonie et du nombre, relativement à l'élévation ou à la simplicité du sujet qu'on traite, il en résulte ce qu'on appelle le style .... Il se prend pour la manière, le ton, la couleur qui regne sensiblement dans un ouvrage, ou dans quelqu'une de ses parties » ([a]).

§ 9. *Definizione di Marmontel.* « Le style est le caractère de la diction .... » ([b]). Ma la voce *diction* non ha, neppur essa, un senso preciso e costante.

Il Beauzée la distingue dall'*Elocuzione,* asserendo che diffe-

---

([a]) [XV, p. 467].
([b]) [*Enc. Méth., Gram. et Litt.*, III, p. 417].

riscono l'una dall'altra come la materia e la forma, come i colori della tavolozza e il colorito d'un quadro. Assegna alla dizione il senso originale delle parole, gli accidenti, l'ortografia, la prosodia, le virtù grammaticali correzione e purezza, ed i vizî opposti, solecismo e barbarismo; all'elocuzione riserva l'uso conveniente delle parole, il disporle con quell'artificio che dà energia nobiltà e grazia alla facondia. Per lo contrario il Mallet riguarda come sinonimi questi due vocaboli; moltiplicando per tal modo le difficoltà, mentre i grammatici sono discordi anche sull'elocuzione. Infatti, Cicerone e Quintilliano tenevano che l'elocuzione consista nella perspicuità, purezza e correzione grammaticale; ed altresì nell'eleganza, ornati e simmetria delle frasi. E il D'Alembert, battendo altre vie riferisce due altri sensi consueti nell'idiona francese; nel primo de' quali essa dinota esclusivamente le qualità proprie d'un dato discorso famigliare; nel secondo esprime quella parte di rettorica, che riguarda tanto la dizione quanto lo stile delle orazioni elaborate. Finalmente lo stesso Beauzée, paragonando stile elocuzione e dizione, afferma che il primo e la terza significano l'esposizione, prescindendo dalle idee; e che elocuzione comprende sì l'una come le altre.

Ricerche in somma, da impacciare sempre più chiunque consulta libri e tormenta l'ingegno.

Il Marmontel soggiunge che lo stile è modificato dall'indole della lingua: proposizione del pari ovvia che vera. L'indole d'una lingua dipende dall'abbondanza o povertà del vocabolario, dalla proprietà di sintassi; dall'armonia, dalle idee concomitanti; in genere da tutte le qualità, che non le sono comuni cogli altri idiomi e se sono comuni, ammettono il più e il meno.

§ 10. *Definizione di Buffon.* « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées ....

Mais, avant de chercher l'ordre dans lequel on présentera ses pensées, il faut s'en être fait un autre plus général et plus fixe, où ne doivent entrer que les premières vues et les principales idées ....

Ce plan, n'est pas encore le style, mais il en est la base, il le

soutient, il le dirige, il regle son mouvement, et le soumet à des lois .... » (6).

Persistendo a seguitare più oltre la formazione de' discorsi e degli scritti, l'autore si sarebbe trovato sulla via di chiarire ambedue le nozioni diverse del vocabolo ch'egli aveva preso a definire.

Per l'analisi della prima di quelle nozioni; non gli sarebbe sfuggito, che ordinando i nostri pensieri nell'atto di esternarli, noi ne inventiamo moltissimi per impulso delle associazioni; e che il movimento impresso alle idee dell'animo nostro, quand'è voglioso di renderle sensibili agli altri, costituisce una serie di fenomeni psicologici immediatamente communicati da un'intelligenza ad un'altra.

Venendo poi a disgiungere l'esposizione dall'invenzione, l'autore avrebbe interpretato agevolmente la parola *ordine*, in quanto ogni concetto interiore si scioglie simmetricamente in più sensazioni contigue; e la metafora *movimento*, in quanto le idee spieganti intrattengono l'attenzione collo spettacolo della loro successione variata.

§ 11. *Definizione di Beccaria.* Premesso che ogni differenza di stile consiste o nella diversità delle idee o nella diversità de' suoni rappresentatori di quelle; escluso dal suo tema tutto ciò che si riferisce all'armonia delle parole; Beccaria imprende la sua analisi. « Un semplice sguardo su noi stessi ci manifesta che ogni nostro discorso consiste o nell'enunciare una verità o nell'eccitare un sentimento: ma che diverse possono essere le strade che conducono a questi fini. Chiamo *idee* o *sentimenti principali*, per le idee, quelle che sono solamente necessarie, acciochè dal loro paragone possa risultare l'identità o la diversità, nel che consiste ogni nostro giudizio; e per i sentimenti, quelli che sono il solo oggetto del nostro discorso, sia per manifestare le nostre, sia per risvegliare in altri sensazioni di piacere o di dolore, nel che consiste ogni nostra passione. Chiamo *idee* o *sentimenti accessorî* quelle

(6) *Discours de réception à l'Academie Française* [pp. 11-12].

idee o que' sentimenti che si aggiungono ai principali, che sono i soli necessarî e che ne aumentano la forza e ne accrescono l'impressione .... La diversità dello stile non può consistere nella diversità delle idee o de' sentimenti principali .... Dunque lo stile consiste nelle idee o sentimenti accessorî che si aggiungono ai principali in ogni discorso. Riduciamo questa definizione a qualche cosa di più preciso. Tutte le nostre idee o sentimenti, in ultima analisi, si possono considerare come derivanti dalle sensazioni semplici, siano cinque o più [i] sensi dell'uomo, siano interni od esterni; perché ancora tutte le più complicate idee e le più astratte e generali sono sempre occasionate o accompagnate da qualche sensazione o da qualche confusa ed interna affezione di piacere e di dolore associata a tali idee o spessissimo ancora dalla semplice sensazione auditiva o visibile della parola .... Dunque lo stile consiste nelle sensazioni accessorie che si aggiungono alle principali » (7).

Ma quali sono precisamente le idee, che l'autore riguardava come necessarie all'identità d'un raziocinio, d'un fatto e d'una cosa enunciata, o come egli prescelse di dire, d'una verità e d'un giudizio? Quali i sentimenti costituenti il solo oggetto de' discorsi onde svelare e far nascere sensazioni passionate? Quali, in somma, i sentimenti e le idee, con altro termine, le sensazioni principali? Non per certo i concetti interiori, estranei affatto e taciuti nella sua teoria: bensì alcune idee spieganti; cioè quelle che predominano sull'altre ne' periodi ricchi d'idee secondarie; e ne' periodi più semplici, purché concatenati a formare una serie, quelle che furono trascelte a segnare nudamente il pensiero.

Infatti, nel Capitolo IV del suo libro, accadendogli d'analizzare l'esordio della *Farsalia*, l'autore definisce che l'idea principale de' versi:

> Bella per Emathios plusquam civilia campos
> iusque datum sceleri canimus
>
> [I, vv. 1-2]

(7) *Ricerche intorno alla natura dello stile*, Cap. I, *Esposizione del principio generale* [pp. 24-7].

si è, *Canto la guerra civile fra Cesare e Pompeo*: vale a dire che essa comprende soltanto una parte delle idee di Lucano. Le espressioni *guerra civile fra Cesare e Pompeo* equivalgono alle sole espressioni *guerra civile ne' campi di Farsalia.* Che se nascesse sospetto, che l'autore abbia qui voluto adombrare con una traduzione negletta l'intero concetto interiore, basterà riflettere allo schiarimento immediatamente soggiunto nel testo: *Bella civilia* è adunque idea principale, il *plusquam* è idea accessoria. E l'autore prosegue censurando il contrasto inopportuno fra due idee di tal diversa natura.

Se l'autore avesse pensato alla decomposizione de' concetti, s'egli avesse concessa allo stile l'invenzione delle idee particolari, denonimandole *accessorie*; egli non si sarebbe contentato di notare che esse aumentano la forza ed accrescono l'impressione delle principali. Non faceva d'uopo né dell'esattezza logica, né dell'acume d'un Beccaria per sentire che importava sopratutto indicarne l'ufficio più essenziale e costante: il non potersi manifestare il pensiero, se non col loro mezzo. Ma le idee che non fanno altro, se non manifestare semplicemente un pensiero, egli appunto non le riputava parti di stile. A detta di lui [a]: « In generale ogni semplice affermazione o negazione presa da sé non è stile; ma una serie d'affermazioni e di negazioni tutte subordinate ad una principale affermazione o negazione, potendo essere diverse e diversamente disposte, possono formare lo stile » [8].

Avvertire che il pensiero d'un periodo sta nel concetto totale e conoscere che esso non può mai trovarsi espresso immediatamente dai segni del linguaggio sono due nozioni quasi inseparabili. Ben lungi da ciò, il non trovarsi espressi direttamente i pensieri, è nel sistema dell'autore un'eccezione all'ordine consueto del comporre. « Qualche volta », scrive egli [b], « l'idea o il

---

[a] [p. 25].

[8] Non si scambino le affermazioni e le negazioni colle idee isolate espresse da un termine unico. Per affermare o negare è necessaria una proposizione, cioè un soggetto, un attributo ed un verbo: o compenetrati in meno di tre vocaboli: o esposti separatamente, talvolta con lunghi e complicati giri di parole.

[b] [pp. 25-6].

sentimento principale non sono espressi nel discorso, ma gli accessorî gli esprimono sufficientemente » (9).

Per ultimo, l'autore loda come opportuna non di rado ed avvenentemente efficace la ripetizione delle idee principali: insegnando, che « la ripetizione delle idee accessorie non produce lo stesso effetto che la ripetizione delle idee principali. Queste si rinfrancano come tali nella mente e divengono per ciò come un centro di luce che tutto riscalda e rischiara; quelle, ripetute, annebbiano e dissipano l'attenzione dalle principali » (10).

Ora, sarebbe assurdo il riferire un tale consiglio ai concetti interiori. Esso non può valere che per le idee particolari dominanti in un periodo; a norma delle osservazioni non meno vere che note sulla così detta *figura di ripetizione* (11).

La definizione di Beccaria è adunque assolutamente diversa dalla nostra; quantunque riconosciamo che essa ci ha fornito utili cenni e fecondi principî.

Che se i confini del nostro argomento si fossero estesi anche al Buon Gusto, avremmo avuto agio di ricavare dal libro di lui ben maggiori vantaggi. Per lo studio delle più intime bellezze dell'arte e della ragione di esse; del lavoro interno dell'anima, ignorato dall'animo stesso, nel produrle; e de' fenomeni psicologici che ne accompagnano il sentimento; le *Ricerche intorno alla natura dello*

---

(9) Questa e l'antecedente citazione si trovano inserite nel contesto dell'analisi con cui Beccaria si fa strada alla sua definizione. Alla chiarezza del transunto giovava separarle dal resto.

(10) *Ricerche ecc.*, Cap. II [p. 45].

(11) Per addurre un esempio che abbia, se è possibile, qualche novità, dopo i tanti che se ne leggono ne' trattati d'arte oratoria e d'arte poetica, piglieremo un aneddoto riportato in un vecchio foglio periodico, l'« Osservatore » del conte Gasparo Gozzi. Un certo Paolo ... persona di specchiata probità aveva sfortunatamente commune il cognome con un Giambattista, che era una schiuma di ribaldo. L'uguaglianza de' cognomi faceva prendere sovente l'uno per l'altro; però il galantuomo si volse a pregare il conte Gozzi, di far noto a tutti un equivoco, per cui talvolta l'onestissimo Paolo veniva incolpato da' ciarlieri della città di furfanterie, di cui egli ignorava persino l'esistenza. Il giornalista non si dimenticò d'insistere sulla differenza de' nomi di battesimo. « Gli amici di Paolo vanno vociferando per tutto: non è stato Paolo, non è Paolo, non fu Paolo, Paolo è galantuomo, Paolo lo conosco io, è uomo dabbene, gli è stato Giambattista: tanto che in fine Paolo ritorna a galla e Giambattista va nel fondo » [t. IX, p. 93].

stile sono degne di quell'intelletto che compose il trattato *De' delitti e delle pene*: sebbene non abbiano sortito uguale fortuna. Una serie di teorie letterarie non doveva, è vero, conseguire né quell'ammirazione di simpatia comandata agli animi onesti dalla filosofia liberale; né que' trasporti d'applausi che si tributano ai coraggiosi promulgatori de' possibili beni sociali. Ma in qualsiasi ramo di scienza le scoperte meritano sempre una proporzionata misura di lodi, la loro corona: e Beccaria, da principio, non ottenne la corona di metafisico estetico. Perché, quand'egli svelò ai popoli le inique stoltezze de' codici e delle consuetudini penali trovò moltissimi ingegni già inclinati a riflettere sui pubblici mali delle leggi ed ansiosi di saperne i rimedî; indi conseguì immensa e rapida gloria. Quando poi amò sottrarsi agli operosi dolori e al trambusto delle speranze civili, ed investigare con attenzione solitaria contemplative verità non desiderate e non aspettate dalla moltitudine degli studiosi: né l'acume gli valse, né la quasi continua novità de' trovati, ad espugnare l'indifferenza dei più. Così il grand'uomo provò e la propizia e la trista ventura, per l'ordinario divise dal caso fra i pensatori eminenti; l'entusiasmo cioè e la non curanza de' contemporanei.

§ 12. *Teorie del Condillac relative allo stile.* « L'arte di decomporre i nostri pensieri mediante una serie di segni, i quali successivamente ne rappresentano le parti, è un'analisi. I pensieri si offrono alla mente in modo simultaneo, nel discorso si svolgono progressivamente, decomponendosi in altrettante parti, quante sono le idee di cui constano » ([12]).

Queste proposizioni contengono il principio generale per la genesi delle idee spieganti. Non accennano per altro le osservazioni secondarie fatte da noi su quei casi, in cui s'incomincia a proferire parole ed a scrivere frasi, prima che il concetto interiore sia nato nella mente.

« Benché nel formare intellettualmente un giudizio, un ragio-

---

([12]) *Oeuvres complettes de Condillac*, Tom. 8, *Discours preliminaire* [V, *Cours d'ét....*, *La Gram.*, pp. X-XI].

namento, in somma un pensiero complessivo, si abbiano più idee simultanee; esse però conservano un tal qual ordine fra loro, si trovano subordinate e concatenate l'una all'altra: altrimenti ingombrerebbero lo spirito con una faraggine di sensazioni confuse. Ed è necessario che lo stile imiti ed esprima quest'ordine, queste subordinazioni e concatenazioni » (13). Il Condillac adunque gli attribuiva le idee spieganti.

Ma egli non progredì ad osservare, che i pensieri complessivi, cioè i concetti interiori, sono estranei allo stile, quando viene riguardato come distinto dal pensiero. Molto meno attese a notare che il controverso vocabolo rettorico corrisponde a due nozioni diverse. Non curando il tenue assunto di definire un paio di nozioni, l'autore del *Corso di studî* si volse a ragionare i principî dell'arte dello scrivere. E dopo avere assegnato, che « la perfezione dello stile dipende dalla perspicuità cioè esattezza di costruzioni e di termini, senza ridondanze sconnessioni né equivoci; e dal carattere, cioè espressione delle qualità adattate al soggetto che si tratta, ed ai sentimenti che quel soggetto ne ispira »: asserì, che « attenendoci invariabilmente alle più naturali associazioni, ed alla maggiore affinità delle idee, si otterrà, non solo la prima, ma anche l'altra condizione del bello. Perché le idee si richiamano ed aggregano diversamente, a norma de' sentimenti predominanti nell'animo. In un'occasione restiamo colpiti al vivo da un'idea, che in un'altra occasione sarebbe appena avvertita. Indi altrettante maniere di considerare una medesima cosa, quante sono le specie d'affetti provati in tempi diversi » (14).

Ciò significa, che il carattere dello stile richiede una scelta conveniente di concetti interiori; i quali, per conseguenza, vengono qui riguardati come parti integranti di esso.

§ 13. *Definizione del Mascardi*. Dalle idee d'un filosofo discendiamo fino a quelle d'un pedante. Il Mascardi statuisce prima di tutto, fondandosi sull'infallibile autorità d'una divisione ricevuta,

---

(13) *De l'art. d'écrire* [*Oeuvres* ..., VII, *Cours d'ét.* ..., *L'Art d'Écr.*, pp. 12-3].
(14) *De l'art d'écrire* [cfr. pp. 3-13].

essere tre appunto né più né meno i caratteri o generi del favellare, cioè maggiore, mezzano e minore. Poi si fa confidare dallo Scaligero, che i caratteri risultano dall'accozzamento delle forme del dire. Poi si risovviene d'Ermogene, che attribuì alle forme del dire i concetti, l'ordine e la concatenazione di essi, in somma tutto quello onde consta un componimento. Forte di tanti sussidî, l'erudito si fa ad argomentare: se i caratteri del favellare sono tre; se Virgilio, Sallustio, Tacito, Demostene, Tucidide hanno scritto del pari nel medesimo carattere — il maggiore; ond'è quella differenza specifica ravvisata da ognuno ne' loro libri, né già nascente dalla differenza delle materie, ma dalla maniera rispettivamente usata nel comporli? Essa provenne — maravigliosa scoperta — dall'ingegno donato dalla natura a ciascuno di quegli scrittori, per cui i medesimi elementi del genere maggiore si trovarono modificati per differenze specifiche. Alle quali, continua egli, darei il tanto desiderato nome di stile, se non temessi d'errare. E finalmente si risolve a concludere, che lo stile è una maniera particolare di ragionare e di scrivere, nascente dal particolare ingegno di ciascun componitore nell'applicazione e nell'uso de' tre caratteri del favellare ([15]).

A così strana conclusione amò ridursi il Mascardi, piuttosto che rinunciare al numero ternario de' caratteri o generi immaginati da' retori. Ma egli credeva alla logica scolastica, di cui è proprio ammettere leggermente le classificazioni consacrate dalla consuetudine delle cattedre, come se fossero termini immutabili delle differenze reali. Quando, per l'opposto, le classificazioni sogliono avere dell'arbitrario, come è noto ai filosofi fin da' tempi di Platone per lo meno. Né i tre famosi caratteri sono altro, che denominazioni adattate alle qualità più generali degli scritti separati in masse grandiose. Chi va più al minuto, è sicuro di scoprire nuove qualità bisognose di nuovi nomi.

Le definizioni, precedentemente confrontate coi nostri principî, derivavano da notizie esperimentali, le quali confinano sempre

---

[([15]) *Dell'arte istorica*, Trattato 4°].

da qualche lato col vero: quest'ultima è dedotta da sillogismi capricciosamente sistematici, assolutamente erronea e chimerica.

§ 14. Non ho fatto menzione degli antichi Greci e Latini, persuaso che si ricercherebbe inutilmente ne' loro volumi una definizione da registrarsi in questo luogo. Il Mascardi, che ne intraprese laboriosamente l'esame, colla sua compilazione ci ha compensata in parte la noia sofferta nel leggere i suoi ragionamenti.

Egli raccolse, che *stylus* significava, oltre il noto strumento di metallo, l'azione fisica dello scrivere, e generalmente il comporre. Soltanto nel prologo dell'*Andria*, ed in un passo di Cicerone trovasi usato per *qualità d'un componimento*; senz'altra dichiarazione. Rispetto ai Greci, v'è un solo vocabolo — *charactir* — che potrebbe tradursi in quello di *stile*, e più esattamente, in quello di *carattere*.

Se v'ha qualche lettore curioso, lo raccomandiamo all'*Arte Istorica* di Agostino Mascardi.

CONCLUSIONE

I moderni ereditarono dalla filosofia scolastica un falso principio, cagione d'oscurità e di errori misteriosi per molti punti dell'umano sapere. Credevano i corruttori della scienza d'Aristotele, e credono tuttavia molti letterati anche ingegnosi, che ogni qualvolta una parola ammetta più significati, sia forza che i varî sensi si trovino subordinati ad una nozione generica, identicamente invariabile; e che per conseguenza ogni tale parola inchiuda un'idea essenziale commune a tutte le cose solitamente denominate con essa. Le belle opposizioni del Sig.r Dugald Stewart a questo pregiudizio [1] diedero a noi un'autorevole guida per discostarcene ed una norma ad imprendere due analisi distinte dello stile.

Esaminando vocaboli di senso multiforme, conviene prima di ogni altra cosa discernere le varie nozioni a cui ciascun d'essi

---

[1] *Essay on the beautiful* [*Phil. Ess.*, pp. 207-338].

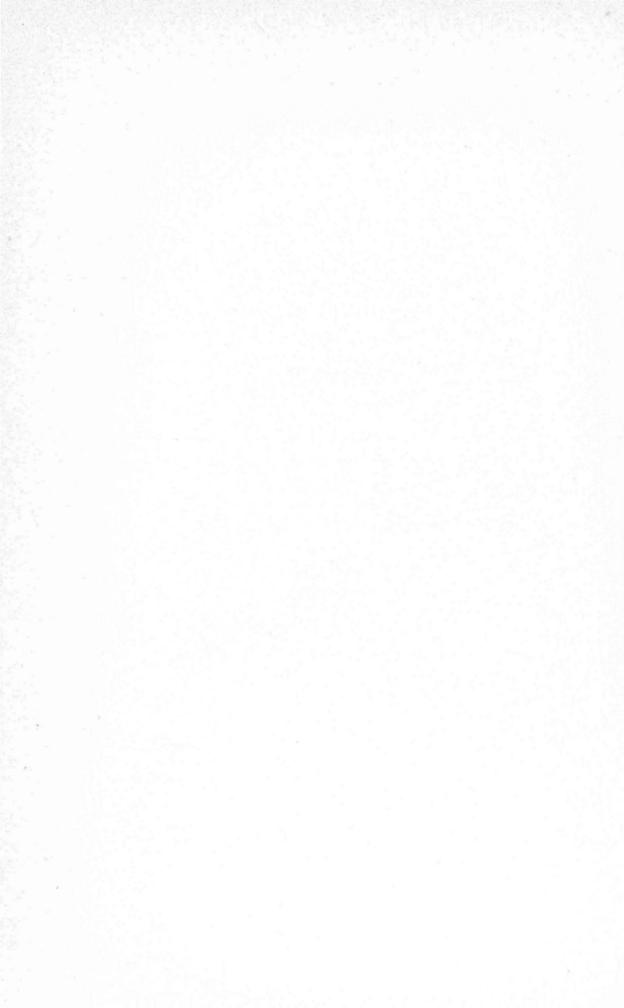
è volgarmente destinato. Classificate che sieno, allora è tempo di vedere, se tutte abbiano un centro commune, se tutte possano comprendersi in una definizione universale; oppure se presentino soltanto alcuni secondarî punti di contatto, alcune analogie secondarie. Tanta cautela di metodo incorrerà forse il sospetto di scrupolosa e soverchia; ma qualora venisse messa in pratica, riuscirebbe feconda di risultati vantaggiosi. Essa condurrebbe a sostituire una doviziosa chiarezza di nozioni alle sterili controversie su idee fluttuanti; ed allo stesso tempo insegnerebbe non poche di quelle analogie naturali, per cui ciascun termine giunse ad assumere significazioni diverse e distanti [2]. Ben inteso sempre, che l'ideologo si guardi dall'acconsentire a quelle etimologie vaghe ed a quelle congetture apparenti, cui sogliono fidarsi ne' loro giudizî gli spiriti sistematici. Ben inteso altresì che la serie de' passaggi di un dato termine per diverse applicazioni, di rado si avrà compiuta ed accertata. Nella più parte de' casi dovrà bastarci il modesto profitto di raccogliere sparsi frammenti.

Che troppe nozioni d'ideologia applicata, di morale, di letteratura teorica, di politica siano tuttora mancanti di definizioni precise ed acconsentite, è noto, sto per dire, ai fanciulli. L'utilità che ridonderebbe a ciascun ramo di dottrina, dal fissarle; ed alla generale coltura, dal trasfonderle — ove lo comporti la natura de' trovati — nelle sinonimie e ne' vocabolarî nazionali, può rivocarsi in dubbio soltanto da chi stimi, la scienza delle parole essere la scienza de' parolai.

---

[2] Chi estendesse le ricerche su tutti gli oggetti a cui è riferito lo stile, al disegno, alla musica, alle altre arti, alle professioni, alle abitudini, dovrebbe far cenno delle analogie naturali per cui il commune vocabolo fu trasportato da una cosa ad un'altra. Per noi, limitati alla letteratura, erano superflue le indagini istoriche e linguistiche; mentre non ci sarebbe occorsa che la notissima etimologia dello stile di rame e qualche altra simile inezia.

II

EDIZIONI A STAMPA 1833-1838

SAGGI
INTORNO AD ALCUNI QUESITI
CONCERNENTI IL BELLO

SAGGIO PRIMO

Indicazioni proemiali

Capitolo I

Protesta

Chi ha poco del proprio ricorra all'altrui. Memori di cotale aforismo, nel compilare i presenti saggi sul bello profitteremo di moltissime cose già cognite; e sia detto ciò al lettore, affinché non ci reputi ambiziosi di comparire da più che non siamo.

Nè il fiacco ardisca porsi a cimenti per cui si vuole gran nerbo. Pertanto, ci asterremo da certe dispute astruse.

Ma l'ingegno dell'uomo è soggetto a travedimenti anche nelle materie non troppo difficili. Ma chiunque non abbia la baldanza di attribuirsi un cervello di pasta diversa da quello degli altri uomini, deve riconoscere che, accadendogli di pubblicare un libro, esso non andrà immune da errori; ne avrà forse moltissimi e gravi. Per conseguenza, l'autore di questo scrittarello intende discorrere quasi uomo collocato dinanzi ad un consesso di savî giudici, e non quasi maestro dettante da cattedra, sebbene lo stile suo cammini risoluto, affermi e neghi con franchezza.

Del resto, limitato è il tempo che si concede alla composizione d'un libro: bisogna accudire a cento e cento altre cose. Forza è quindi che lo studioso si contenti di usare quella diligenza, cui la ragione e la consuetudine consigliano essere bastante. Scriva ciascuno ciò che gli pare acconcio, dopo avervi riflettuto prudentemente.

Alla fine de' fini nessuno riceve come oracoli le parole mandate alla stampa dei letterati anche esimî, molto meno da noi.

Le cose morali, del pari che le fisiche, presentano materia perenne di osservazioni dissimili fra loro. Somigliano al collo della colomba, che ad ogni suo movimento riverbera nuovi colori. Non è facile esaurire verun tema, neppure compilando trattati voluminosi. Però a noi, cui dato è appena di comporre uno scarso volume, non può menomamente cadere nel pensiero di offrire ai lettori un'estetica compiuta (1). Fu necessario consiglio circoscrivere le ricerche nostre ad una tenue porzione delle materie estetiche, e mirare da pochi lati quella medesima circoscritta porzione.

Lo studio di altri estetici oggetti e la considerazione d'altri lati in quelle materie estetiche, delle quali faremo noi parola, ciò lasciamo alla diligenza e perizia altrui.

Argomenti, riflessi e fini diversi dai nostri governeranno i loro componimenti. Diverso ne sarà l'ordine, diverse non poche definizioni. Opportune, tuttavolta, e giustissime riusciranno a' loro posti; per le ragioni ampiamente spiegate in consimile proposito nell'avvertenza premessa al nostro volumetto di riflessioni ideologiche su varî quesiti grammaticali (2). Ci si perdoni il ram-

---

(1) Che cosa è l'estetica? Per estetica amiamo intendere la trattazione delle cose che concernono il bello.

È un'opera d'estetica quella del P. André, in cui ampiamente ragionasi sulla bellezza: il libro del Lessing intitolato *Laocoonte*, ove discorresi precipuamente e mirabilmente intorno ai rapporti della pittura e della scultura colla poesia: le teorie sul sublime di Longino e del Burke: le lezioni sulla letteratura drammatica dello Schlegel, il Blair, Quintiliano, ecc.

Un compiuto trattato d'estetica potrebbe abbracciare molti volumi; essere una mezza enciclopedia.

(2) Il principio, che un medesimo soggetto, una medesima materia, possono somministrare diversi punti di veduta ci rassicura contro alla seguente obbiezione: e se fra le tante opere sull'estetica, massime fra le recenti, giacché voi non le conoscete tutte, né su tutte avete fatto studio diligente, se ne trovassero di quelle che contenessero delle teorie e de' ragionamenti sulla definizione del bello, sulla bellezza assoluta e su altri argomenti trattati da voi, ragionamenti e teorie che non vi sono nemmeno passati pel capo; e se possedessero più valore metafisico, più generale applicabilità, più profonda dottrina, che non ne abbiano le idee da voi pubblicate, benché abbiate messo a profitto molte e molte cose, che avete appreso da que' libri che consultaste?

Sia pure. Non perciò diverranno inutili le povere idee da noi meditate o raccolte. Sono vere, almeno ci sembrano tali; e le verità sono molte e differenti su di ogni argomento.

mentarlo. Chi percorre la pagina ora stampata, l'avrà egli mai letto?

Ma quantunque differentissime vedute ed intenzioni dirigano la penna degli studiosi, che trattano del bello, avvi uno scopo impreteribile, cui ognuno è obbligato di tener fissati gli sguardi: l'onesto ed il giusto. Guidati dal nostro tema ad allegare talvolta bellezze, le quali riescono accette solamente all'umana corruttela, non ommetteremo di notare che sono riprovevoli.

Non sempre, per altro, avremo l'agio di avvisarne espressamente chi degnasi leggere, ma il tenore generale dello scritto non lascerà dubbî su quanto dobbiamo pensare, e pensiamo nel cuor nostro, anche tacendo.

Oseremo di attignere direttamente qualche nappo al fonte limpidissimo che sgorga dal Cielo e ritorna al Cielo dopo di avere fecondata e purificata nel mondo ogni virtù.

Capitolo II

Cenni generali

Che cosa sia il bello, è una brevissima domanda; ma le si possono dare parecchie risposte differenti l'una dall'altra.

Se viene chiesto, che cosa sia il bello essenziale e supremo, la filosofia e la teologia insegnano, che è un attributo di Dio; avvegnacché in Dio e non in veruna creatura, ritrovasi la somma infinita bellezza. Dunque il bello veramente essenziale e supremo è un mistero: non possiamo conoscerlo, né definirlo: essendo misteri imperscrutabili tutti quanti gli attributi dell'Essere Primo. Dio è bello, buono, sapiente, giusto e forte; ma la sua bellezza, la bontà, la sapienza, la giustizia, la forza, non si possono ideare, non si possono descrivere.

Paragonate l'estetica ad una guardaroba. Quelle teorie saranno vesti ricamate, stoffe di velluto, pellicce costosissime. Le pagine che vi raccomandiamo chiamatele farsetti mattutini, e *bonnets-de-nuit*.

Bramate, in quella vece, sapere che sia la bellezza delle creature? Secondo la Fede e la metafisica, ogni bello finito è un raggio del Sole Vivente, da cui il creato ha ricevuta l'esistenza e che tutto lo conserva ed adorna. Assioma infallibile; ma sterile all'uopo dell'estetica.

Infatti, nell'estetica non trattasi di sapere e di affermare astrattamente, che ogni pregio delle cose è un dono a loro comunicato dalla virtù immensa e dalla beneficenza inesausta del Sovrano Principio; si aspira a conoscere e ad insegnare in che appunto consista quel dono, quel pregio, da quali proprietà esistenti nelle cose risulti nelle medesime la prerogativa che noi lodiamo coll'epiteto *belle*; quel bello in somma si cerca di conoscere, cui anelano rappresentare i poeti, i pittori, gli architetti, cui si studiano di prescrivere norme i filosofi ed i critici, che bramano di contemplare centinaia e migliaia d'osservatori della natura e delle produzioni artefatte.

Però è di mestieri esaminare per quale proprietà loro intrinseca, cioè in essi esistente, sian belli tanti esseri che popolano il mondo, animati o senza vita, naturali o formati dall'industria dell'uomo. Qui entriamo in un laberinto di controversie.

Alcuni problemi

a) Avvi egli una giusta e perfetta definizione del bello? Vale a dire: fra quante ne vennero proposte dagli scienziati avvene alcuna veramente adequata? O dobbiamo aspettarla dalla diligenza di futuri filosofi più fortunati de' loro predecessori?

b) Non conviene per avventura mettere in disparte le sottigliezze filosofiche e definire alla buona la bellezza dicendo: *bello è quel che piace*?

Ma contro a siffatta definizione bonaria insorge il riflesso, che il bello piace perché è bello, non è bello perché piace. Sentenza certamente migliore dell'altra, sebbene neppur essa sia vera ed esattissima sotto a tutti i rispetti.

c) Giacché l'assunto di definire la bellezza è sì arduo, non sarebbe il migliore astenersi dal fissare una definizione generale

di essa e contentarsi di sentirla? E descrivere in particolare, secondo che se ne presenta l'opportunità, quegli oggetti che la posseggono? Dire, a cagione d'esempio, *bello è l'oro pel suo colore e splendore, bello il pavone per la magnifica avvenenza delle sue penne, bello lo stile di Tacito per la sua concisione pensierosa ed energica?*

d) A ogni modo, cotesta prerogativa delle cose, nominata *la bellezza*, è ella una qualità assoluta o è relativa?

e) Per ultimo, il bello è egli distinto dal sublime; o pure il sublime è anch'esso compreso nel bello, e ne forma una specie?

Distinzione preliminare

Nell'intralciamento di tanti dubbî riuscirà profittevole una distinzione.

In proposito della bellezza si può investigare che cosa ella sia, considerandola come una qualità delle cose, e si può meditare, non già sulle qualità delle cose belle, ma sibbene sull'effetto che producono nell'animo nostro.

Vale a dire: si può considerare la bellezza inerente agli oggetti, e si può considerare il sentimento del bello provato da noi.

Notate di grazia. Se uno dice: « La rosa è bella pel delicato suo colore, e per la forma de' suoi petali: bello è l'antico tempio d'Agrippa per le sue proporzioni: bello è il cavallo inglese per la sua membratura agile e insieme robusta: bello è l'oceano per la sua vastità », costui considera e nomina la bellezza che è inerente ai lodati oggetti, considera la bellezza in quanto è qualità delle cose.

Per opposto, se altri discorre così: « Quanto è mai bello un rosaio fiorito! Consola la vista, è una delizia il mirarlo. Quanto sono belli i fanciullini che ruzzano fra loro in amici trastulli! Ci riempiono lo spirito di tenerezza soave. Quanto belle le colline apriche, sulle quali posando ci sentiamo rallargare il petto, e tripudire di fisico gaudio tutte le fibre! ». Questi descrive l'effetto che le cose belle producono sull'animo, ragiona del sentimento del bello. Ciò premesso:

a) Non ci lasciamo illudere da un principio specioso, il quale

trasse in inganno parecchi filosofi. « Dacché la bellezza », opinarono molti intelletti meditativi, « Dacché la bellezza è sempre bellezza, ed è una prerogativa delle cose che diconsi *belle*: adunque in qualsiasi cosa meritevole del titolo di *bella* deve esserci una qualità fondamentale, ed identica sempre, che loro faccia meritare un cotal titolo ».

Filosofi, cui veneriamo, che ci foste e siete maestri, dai quali apprendemmo non poche verità, lo sapete voi del sicuro che un siffatto attributo comune, ossia qualità fondamentale, si rinvenga del pari nell'abete e nel garofano, nel gelsomino e nella rovere; nell'alto mare allorquando è oscurato e sconvolto dalla tempesta, e nei laghi di limpida acqua, con rive amenissime ornate dall'agiatezza cittadinesca di case, pergolati, terrapieni ridenti per agrumi, lauri e piante di aloe? Che un attributo sempre identico e uguale e comune esista nelle tabacchiere lavorate di lava del Vesuvio, arrotate, levigatissime, fregiate dall'immagine d'un cardellino in mosaico, e ne' ruvidi scogli della Svizzera visitati sì volentieri dai viaggiatori? E che, inoltre, dallo stesso attributo venga abbellita tanto la geometrica e regolarissima architettura dei palagi, quanto i liberi capricci degli ornati raffaelleschi, in apparenza sì irregolari? Poi ancora lo stesso attributo si trovi negli animali leggiadri, armellino, gazzella, upupa, e viceversa nel leone ammirato per selvaggia maestà? Nelle membra atticciate del toro e nella esile farfalla, di sì scarsa corporatura, che fu assunta per simbolo di un ente immateriale, l'anima umana? Nell'esilarante sorriso di un giovane ingenuo che a diporto sul suo cavallo, lene galoppando trascorre, ed a voi si rivolta e salutavi, e viceversa nel silenzio e le lagrime di una madre pallida e costernata per la morte di un carissimo figlio? E che cotesto attributo medesimo renda bella ugualmente la severa dignità del Mosè colossale scolpito da Michelangelo, e la grazia de' puttini dell'Appiani o del Bossi? Poscia ancora, da cotesta sola ed invariabile qualità fondamentale provenga l'estetico pregio della mite virtù di Valerio Pubblicola, dell'austera di Manlio, e della sovrumana fortezza della madre dei Maccabei? E la bellezza de' dialoghi di Platone, tanto poetici, e dei teoremi d'Euclide sì semplici e nudi? Delle

frasi maestose di Cicerone o del Bossuet, e delle entusiastiche di Mad. di Stael, e delle energiche per familiare sprezzatura nel Montaigne, e delle pacatissime del Kempis? Delle tragedie del Racine, e di quelle dello Shakespear? Degli stili musicali del Pergolese, del Mozard, del Rossini?

Quanto a noi non lo crediamo. A tutto parer nostro le qualità belle sono molte, né subordinabili ad una sola fondamentale.

Giustissimo, per conseguenza, stimiamo il concetto: essere vano il cercare una definizione del bello; se intendesi che, per definirla, bisogni rinvenire un attributo esistente del pari ed identico in tutti gli oggetti che la possedono.

b) Ma se abbandoniamo la considerazione delle qualità delle cose e ci mettiamo a riflettere sulla specie di diletto prodotto nell'animo dell'uomo, quando son belle; allora sì, che non sarà malagevole di riconoscere che cotesto difetto ha un carattere fondamentale, invariabile.

Il sentimento del bello si può definire.

Questa distinzione c'insegna d'istituire due separate ricerche e ci spiana la strada a risolvere ben anco degli altri quesiti.

Capitolo III

Enunciazione dei temi che verranno trattati nei seguenti saggi

Primieramente dimostreremo che la bellezza, considerata siccome qualità delle cose, non è sempre identica in tutte, non è riducibile ad un attributo fondamentale.

In seguito scenderemo a ragionare sul sentimento del bello; e questo troveremo uniforme per guisa, che a qualunque cosa ce lo faccia provare concedesi l'appellazione di *bella*; mentre viceversa non siamo soliti concederla a verun oggetto che non ecciti nell'animo nostro un tale sentimento.

Stabilito che è definibile il sentimento estetico, e propostane la definizione, verrà per corollario una facile conciliazione delle

due massime opposte: bello è quel che piace; piace il bello perché è bello, non è bello perché piace. L'una e l'altra faremo concorrere, con qualche giunta, all'esposizione di un solo e preciso aforismo.

Avremo anche facilissimo adito per isciogliere i due problemi enunziati nell'antecedente capitolo e riguardanti il sublime ed il bello assoluto. Li contempleremo, per altro, dal solo prospetto, cui dobbiamo limitare la nostra non gagliarda pupilla.

Pel sublime basteranno due righe.

SAGGIO SECONDO

Delle qualità costituenti la bellezza nelle creature

Capitolo I

Considerazione sommaria su varie specie di bellezze

§ 1. *Classificazione.* Non presumiamo di proporre un catalogo immune da difetti. Classificazioni le quali riescano irreprensibili per ogni verso, sono fenici di cui non ci riputiamo idonei cacciatori. Buon per noi, che sì alta perfezione non è richiesta dal tema. Ne avremo raggiunto lo scopo, se non ci saremo di troppo scostati dalle analogie delle cose, se avremo stabilito alcuni punti fissi, intorno ai quali non risulti malagevole il distribuire con metodo l'immensa moltitudine delle qualità estetiche, sparse nella natura e nelle arti.

Di buon animo adunque.

I

Il bello può nascere da qualità materiali dilettevoli all'occhio: per cagione d'esempio, dalla apparíscenza di un colore, dalla configurazione di un corpo. *Bellezza visibile e fisica.*

II

Altre volte il bello si compone di due elementi; cioè dalle qualità materiali d'un oggetto sensibile agli occhi, e dall'indicazione di cose che non cadono sotto i sensi. Di tal fatta è il sorriso mite in un volto avvenente: aggradevole per la sua leggiadria fisica e per l'espressione di un placido e soave affetto, non mirato

coll'occhio corporeo, bensì ravvisato dalla nostra mente e gustato dal nostro cuore. *Bellezza visibile mista.*

III

Andando più innanzi, *belli* vengono nominati non pochi suoni emessi naturalmente dall'uomo, dagli animali e persino da diversi corpi senz'anima. *Belli* ancora più sovente chiamansi i suoni artificiali della musica. *Bellezza acustica.*

IV

V'ha un bello sentito dall'anima dell'uomo nel riflettere all'idea di un'azione magnanima, di un onesto e gentile affetto; all'idea del coraggio e simili. Darle si può il titolo di *bellezza morale.*

In essa comprenderemo ben anco quel bello che, pur troppo, sentono i cuori pervertiti nel pensare a certe azioni riprovevoli, a certe passioni fascinanti e sregolate, ad una certa astuzia d'ingegno ed energia di volontà, che mandano ad effetto difficili disegni di scelleratezze, le quali fanno stordire pe' loro straordinarî risultamenti.

L'epiteto *morale* qui sta contrapposto a *fisico*, non a *colpevole* o *illecito.*

V

Impiegando l'epiteto *morale* con latitudine di senso, la morale bellezza abbraccia quella altresì, cui propriamente viene assegnata la denominazione di *scientifica*, o *intellettuale.*

Ma di questa noi faremo separato capitolo.

VI

Né si dimentichi la *letteraria*; la quale è composta di qualità comuni a più d'una tra le specie di bello già annoverate, ed inoltre di attributi suoi proprî.

§ 2. *Impossibilità di ridurre ad una sola e primaria le qualità costituenti ogni bello.* Se ciò fosse possibile, la metafisica troverebbe un identico e fondamentale attributo competente in comune a ciascuno degli oggetti, compresi in ciascuna delle specie poco anzi

distinte: qualunque di quelle specie piacesse di assoggettare ad esame. Verbigrazia: cominciando dalla bellezza visibile fisica, il filosofo troverebbe che tutti gli oggetti belli visibilmente e fisicamente posseggono un fondamentale ed unico attributo, che produce la bellezza di essi.

Scoprirebbe progredendo che da tale attributo non dipende solamente la bellezza degli oggetti visibili fisici, ma quella eziandio de' visibili misti, degli acustici, de' morali, ecc.

Ora, né l'una né l'altra cosa avverasi, siccome dimostreremo.

Capitolo II

Delle qualità costituenti la bellezza visibile e fisica

§ 1. *Dei colori.* Per l'ideologo, il colore è un'apparenza percepita dall'occhio: è la visione di una tinta rossa, azzurra o d'altra sorte.

Per l'ottico, è una rifrazione de' raggi solari decomposti, e mandati alla retina dalla superficie dei corpi. Giusta il Newton, ognuno de' raggi del sole contiene sette raggi elementari e ciascuno di questi ha un colore suo proprio, e dalle varie mescolanze di tali colori primitivi nascono tutti gli altri colori dei corpi (1). I corpi, che ci compariscono colorati, assorbono una porzione de' raggi elementari e ne ribattono indietro un'altra porzione. Lo scarlatto non rimanda indietro se non quella parte di raggi dalla quale risulta il colore rosseggiante ch'esso ha. L'amoscina, milanesemente *brugna massima,* non riverbera se non quelli da cui si forma il livido scuro, proprio di quelle susine squisite, quando sono mature.

Pel fisiologo poi, il colore è una cosa la quale agisce con maggiore o minore forza, sopra le fibre e i nervi dell'occhio. Il verde delle praterie non istanca i riguardanti, come lo fa la bianchezza

---

(1) È superfluo discorrere delle controversie dei fisici intorno al sistema ottico del Newton.

splendente delle campagne coperte di neve ([2]). Chi viaggia nel Nord porti occhiali verdi e cerulei.

Sui colori, adunque, è conceduto d'istituire tre separate considerazioni.

I

Psicologicamente: diversa è l'apparenza immediata di ciascuna delle innumerabili tinte, onde va adorno il creato. Quindi è chiaro che la causa, onde sono prodotte, non è sempre la medesima; non identica la qualità de' corpi colorati diversamente: con altri termini, è evidente che la qualità de' colori non è identica in tutti. In somma, il rosso non è il verde e non è il giallo, non è il turchino.

Ciò ammesso: chi oserà di asserire, che una e sempre la medesima, sia la qualità costituente la bellezza di quelli tra essi che sono belli? Che da una stessa cosa venga dilettato il bambino, allorquando tripudia alla vista d'una stoffa porporina, e la madre di lui quando elegge nel magazzino della merciaia un nastro tinto in *lilas* pallidissimo, e il cacciatore quando uscito all'aperto ammira il sole emergente dall'orizzonte? ([3]).

Si aggiunga: parecchi colori acquistano grazia dalla prossimità con altri. Indi una nuova ragione della vaghezza di molti fiori e di molte conchiglie marine; e in particolar modo, la vaghezza delle nuvole dell'aurora e della sera, le cui tinte belle per sé ad una ad una, divengono bellissime per una gradazione di colore inesplicabilmente armonica e delicata.

Per conseguenza, se molte sono le qualità costituenti la bellezza rispettivamente propria dei diversi colori isolati, a questa moltitudine di elementi del bello conviene aggiungere le varie cagioni

---

([2]) Non abbiamo toccato tutte le speculazioni del fisiologo sui colori: né specificato gli assunti dell'ottico e dell'ideologico: né preteso che gli studi di coteste tre famiglie di scienzati se ne rimangano segregati e indipendenti tra loro. Ci sono delle materie promiscue.

([3]) S'intende che favelliamo del piacere nascente dalla visione mera delle tinte, prescindendo da ogni concomitanza di altre idee e di altre sensazioni dilettevoli.

Nel fatto pratico, una gentildonna può prescegliere quella fettuccia *lilas*, anche perché raccomandata dalla crestaia: il cacciatore può contemplare con delizia la luce mattutina anche perché gli promette un dì senza pioggia.

Cosiffatte concomitanze, moltiplicano a dismisura gli elementi del bello; ma per ora le sottaciamo.

di diletto che provengono dalla felice collocazione de' colori stessi, uno a canto dell'altro.

II

Estranea, per vero dire, al nostro tema è la dottrina ottica circa ai colori: il considerarli siccome raggi solari decomposti, i quali rimbalzano dalla superficie dei corpi.

Se però amiamo fermarvi l'attenzione per un mezzo minuto, che dovremo conchiudere? Ecco: la decomposizione de' raggi dipende della particolare costituzione fisica dei corpi medesimi; e questa è varia oltre ogni credere.

III

Alquanto meno straniera all'estetica è la terza considerazione, la fisiologica. Orsù dunque: se piace il verde, mentre procaccia un riposo ai nervi visivi, simile alla quiete dei muscoli stanchi dal camminare; piacciono anche le dorature brillanti e l'illuminazione d'una sala apparata a convegno signorile, quantunque non vi si riguardi a lungo senza affaticare la vista. Bello è infine l'abbarbagliante splendore de' lampi, per chi non è sì pusillanime da paventare percossa di fulmine ad ogni temporale.

Brevemente. Volete stabilire un carattere che competa a qualsiasi de' colori aventi bellezza? Ridotti sarete a dire che piace agli sguardi.

Questo è un passare dalle qualità de' colori al sentimento di essi: è confessione tacita che le qualità sono molte e che solo nel sentimento ritrovasi un centro.

§ 2. *Delle forme o figure.* Le parti di alcuni corpi si corrispondono in euritmia, in altri non iscorgesi configurazione simmetrica.

Alcuni corpi sono formati da superficie rettilinee, altri da curve; e le superficie di altri sono mescolate di curve e di rette.

La figura o forma di un corpo può essere picciola, può essere vasta, e può non essere né vasta, né picciola.

Le forme e le figure, talvolta sono immobili e talvolta ci si presentano in movimento.

Da questi che nomineremo *elementi* e dalle loro combinazioni,

risulta l'aspetto esteriore d'ogni corpo: tanto di quelli che posseggono forme aggradevoli, quanto ancora de' brutti. Leggiadri o deformi, i corpi sono tutti rettilinei o curvilinei o mistilinei, grandi o piccioli, ecc.

Andate adesso, se vi basta l'animo, andate adesso a cercare una qualità sempre identica, la quale s'incontri ovunque ci è bellezza e non rinvengasi mai là dove le figure sono spiacevoli o indifferenti!

A nemmen fare un passo per mettercene in traccia siamo consigliati da alcune riflessioni.

I

La simmetria è aggradevole per la facilità con cui l'immagine de' corpi simmetrici s'imprime nella mente; ed infatti, i fanciulli che amano le percezioni agevoli, proporzionate alla loro intelligenza, si dilettano di mirare dadi lisci, palle, cilindri. Oltre a ciò, nei simmetrici corpi, le parti che rispondono l'una all'altra si trovano equidistanti dal mezzo dell'intero corpo: per esempio, le finestre d'una facciata, a diritta ed a manca, di mano in mano. Tale equidistanza produce un piacere somigliante a quello, che proviamo non di rado, quando uguali sensazioni ricorrono con equidistanza di tempo. Vi siete mai fermati a osservare i contadini che sgusciano il grano sull'aia? In battuta lo sgusciano, quasi maestri di cappella. E quel tornare all'orecchio, con uguali intervalli, la sensazione di rumore prodotta dal coreggiato percotente il terreno, e quel vedere, ad uguali intervalli, alzarsi ed abbassarsi il coreggiato medesimo, è cosa dilettevole in certi momenti. Se dilettevole non fosse, perché vi terremmo fissati gli occhi e ne occuperemmo, sebbene senza studio, l'attenzione? E le gambe di una fila di soldati, che marciano in ordinanza? Que' passi parimente in battuta danno una sensazione aggradevole [4].

Per lo contrario, certi corpi ne piacciono allora maggiormente,

---

[4] Unita al diletto nascente dal vedere molti uomini che si muovono tutti ad un tempo come se fossero un solo, dall'essere quegli uomini vestiti tutti ad un modo, dalla dirittura del loro portamento, dal luccicare degli schioppi e da altre cause.

Non pretendiamo che si osservi con piacere la marcia d'un battaglione di granatieri per la sola ragione che in battuta camminano.

quando non posseggono esatta simmetria di configurazione. Le rose riescono più belle e si rimirano più volentieri, quando i loro petali non sono interamente di esse spiegati.

In tali corpi, il diletto, ben lungi dal nascere dalla somma facilità di afferrarne l'immagine e capirne la configurazione, proviene piuttosto da quella legge psicologica, per la quale un esercizio d'attenzione alquanto notabile è compensato da compiacenza e da appagamento dell'animo. Il premio corrisponde alla fatica, mite per altro, non soverchia, anzi neppure avvertita chiaramente dallo spirito. Ecco forse una tra le ragioni per cui i bambini non apprezzano coteste figure quanto gli adulti. A loro costerebbe più assai di studio, che non a noi, l'esaminarle; né amano darsi tanto fastidio.

Negli oggetti non simmetrici, di cui stiamo discorrendo, sebbene le parti non riproducano una medesima idea o sensazione, esse possono recarne delle analoghe l'una all'altra. Così i petali della rosa non totalmente sviluppata si rassomigliano tutti, più o meno, nel mentre stesso che sono varî e differentemente piegati. Nel piacere di rimirarli interviene, pertanto, un'altra legge della sensibilità: la legge, per cui è gradito il percorrere coll'attenzione una sequela di cose differenti, ma affini, senza monotonia.

II

Dal confronto delle figure simmetriche con quelle in cui non apparisce simmetria passando a paragonare le figure rettilinee e le curve, scorgesi tosto: che nelle seconde si ama di seguitare coll'occhio i continui e soavi cangiamenti di direzione delle curve; massime se sieno a meandri, serpeggianti, ondulate. Ciò facendo, noi ubbidiamo ad un bisogno non raro del nostro spirito, al bisogno, di provare sensazioni che l'una nell'altra si perdono. È un bisogno, ossia desiderio, non dissimile da quella voluttà con cui ci abbandoniamo al lene ondeggiare d'un battello, che fa oscillare mollemente la persona e favorisce la casuale successione di pensieri tranquilli ed involontarî.

Viceversa, amasi eziandio di percorrere d'uno sguardo l'estensione orizzontale d'un cornicione rettilineo e l'altezza di una torre

quadra, perché alla facoltà visiva, come alla vigoria muscolare, è talora aggradevole il secondare alacremente un impulso uniforme, continuando diritto nel cammino già preso.

III

La bellezza nascente dal moto de' corpi ha due specie per lo meno ancor essa, come quella dei lineamenti retti e dei curvilinei. Spetta alla prima specie, per cagione d'esempio, il rapido movimento de' razzi lanciati perpendicolarmente all'insù nei fuochi d'artifizio. Non si può a meno di seguitarli coll'occhio, finché non si estinguano e svanisca la striscia luminosa che dipingono nell'aria.

Alla seconda specie appartengono certe colonne formate dall'ascendere del fumo, somiglianti a nuvole, composte di masse globose le quali si sviluppano l'una dall'altra, si tornano a confondere l'una nell'altra, con una serie incessante di ottiche immagini, gradevolmente sfuggevoli e indeterminate. Fascinante spettacolo alcuna volta.

IV

Per ultimo, una stessa figura, circolare o quadra, piramidale od ellittica, se occupa molto spazio, ci muove a un estetico sentimento di ammirazione; e se è picciola, ci alletta colla vaghezza delle cose tenui, graziose o confinanti colla grazia.

Si paragoni l'impressione prodotta da un corpo rotondo che sia grandiosissimo, con la sensazione che ci viene dall'osservare i circoletti fatti nell'acqua di una non vasta peschiera dalle gocciole di una pioverella rada e quieta ([5]).

([5]) Qualche lettore attento noterà che noi, per provare che le qualità costituenti il bello visibile fisico, nelle figure e nelle forme, non possono ridursi a una sola, abbiamo ragionato sulle diverse sorte di piaceri che provengono da tali figure e da tali forme. Infatti abbiamo detto che un grandiosissimo corpo circolare ci suscita nel petto un estetico sentimento di ammirazione; che i razzi ci dilettano, perché è gustoso il secondare un gagliardo impulso organico uniformemente continuato; che ci piacciono i meandri e le superficie ondulate, perché l'umana sensitività ama di abbandonarsi con mollezza ad emozioni variate che si perdono e quasi si sfumano l'una nell'altra, ecc.

Da ciò l'attento lettore sarà forse tentato di parlarci così: « Vi concedo che le qualità belle degli oggetti mentovati nel vostro libro son varie. Ma se varie sono anche le sorte di di-

Epilogando. Giacché il vasto ed il picciolo, il curvo ed il rettilineo, il simmetrico e l'irregolare, cagionano dilettazioni sì varie, speciali, rispettivamente caratteristiche, come mai nel picciolo e nel vasto, nell'euritmico e nel non euritmico, nel rettilineo e nel curvilineo, sarà sempre identica la qualità reale producente la bellezza considerata nell'oggetto, sussistente nell'oggetto?

Il portico del Partenone è bellissimo, perché simmetrico (6). Le irregolari prospettive d'un giardino all'inglese dilettano, perché non simmetriche, perché non conformate in figure da compasso, siccome i *parterres* altre volte di moda.

La cattedrale milanese è bellissima, perché colossale; certi fiorellini lo sono, perché picciolissimi, ecc.

Né oppongasi: il Partenone regolare e i giardini inglesi non euritmici, il Colosseo sì ampio e lo smalto esilissimo d'un anellino, sono belli; perché tanto la simmetria del primo, quanto la libera disposizione delle parti de' secondi, tanto l'ampiezza del terzo, quanto l'esilità degli ultimi possedono l'attributo comune dell'unità combinata a varietà; sicché questo attributo devesi risguardare siccome la vera qualità estetica, dalla quale essi tutti ricevano il loro pregio.

Serbiamo ad altro luogo il discorrere intorno alla massima, che ogni bellezza risulti dalla combinazione dell'unità e della varietà, promettendo che ivi l'obiezione verrà sciolta.

§ 3. *Della riunione dei colori e delle forme.* Nei corpi, in cui la bellezza delle forme va congiunta a quella dei colori, è chiaro che per

---

letto ch'essi producono, non producono adunque sull'animo un effetto sempre uguale e del medesimo genere. Or come farete a dimostrarci che il sentimento del bello sia uno? ».

Tollerate, o cortesi. Non si può scrivere ogni cosa su di una sola facciata di stampa. Quando saremo pervenuti a discorrere del sentimento, dimostreremo che a malgrado d'infinite varietà tutte le dilettazioni procacciate dal bello e considerate in noi stessi che le proviamo hanno un centro comune, un carattere fondamentale.

Per adesso ci basta di avere chiarito che così non accade alle qualità. Se alcuno sapesse ridurre anche queste ad un solo centro, unificarle, lo pregheremmo di volercene ammaestrare. È protesta enunciata candidamente, non per figura di rettorica.

(6) Non essendo però questa la sola ragione della bellezza di lui. Avvi inoltre, a cagione d'esempio, la maestrevole proporzione delle colonne e della trabeazione dorica, le accurate scannellature e la gentile rastremazione de' fusti; la mirabile eccellenza delle sculture.

tale accoppiamento si aumenta la somma delle qualità onde sono resi graditi allo sguardo.

La rosa è leggiadra pel suo colore gentilmente incarnato e per la figura de' suoi petali.

Una tabacchiera rotonda, di splendido oro, lo è per la tinta brillante del metallo e per la esattezza geometrica di quella circolare figura.

Si abbelliscono a vicenda il colore della rosa e la forma dei petali, attesa la loro riunione; similmente lo splendore dell'oro e la rotondità della tabacchiera. Non mireremmo con tanto gusto que' petali venustamente disposti e piegati, se non fossero inoltre vestiti di quel bell'incarnato; non mireremmo con uguale compiacenza la finitezza circolare della tabacchiera, se non fosse eziandio luccicante.

La vaghezza d'un ruscello risulta dalla trasparenza e dall'argentino delle acque, dai punti brillanti che i raggi del sole vi spargono, come stelluzze, dalle onde tenuissime, increspate e scorrenti, dalle linee serpeggianti, che vi produce qualche angolo delle rive o qualche erba sorgente a fior d'acqua; ma il piacevole effetto di ciascuna di queste cose sullo spirito viene rinforzato dal complesso di tutte.

Il mantello d'un pulledro castagnino dorato si osserva con più di piacere se l'animale è ben conformato delle sue membra.

Lo splendore metallico, la picciolezza, il leggerissimo volo, fanno venusto il colibrì; ma ciascuna di queste qualità acquista nuova grazia dalla compagnia colle altre.

Pertanto: considerate le qualità estetiche? Sono parecchie.

Considerate gli oggetti ove trovansi? Essi ne possedono o possono tutti possederne più d'una.

Considerate la riunione di più oggetti e di più qualità? Tali unioni sono varie, moltiplici, indefinite.

Non altrimenti, calcolando i piaceri del palato: gli elementi ne sono molti, molti essendo i sapori aggradevoli: dolce, subacido gentile, aromatico, i sapori delle carni, quei de' legumi, delle frutta, la mollezza sotto ai denti delle frutta stesse giunte a maturità, la pastosità delle vivande ben cotte, talora il caldo

come ne' bocconotti, o il tepido, come nel latte appena munto, o persino il freddo, come ne' sorbetti, o meglio ancora la lene freschezza, come nelle giuncate.

Ciascuno de' cibi aggradevoli suole lusingare la lingua con più d'uno degli annoverati elementi, o di consimili. L'intingolo che chiamasi *agro-dolce* lo fa capire collo stesso suo nome. Il caffè, in quella vece, non è acido e dolce, bensì amarognolo naturalmente, e dolce per lo succaro infusovi; oltre di che è aromatico per virtù del sole dell'Arabia che lo fe' crescere; ed infine vuol essere sorbito ancor caldo. Per lo contrario, il vino si attigne fresco, si serba in vasi ed in luoghi lontani dalla vampa dell'aria e dal fuoco delle case.

Le mescolanze dei varî elementi danno ai cibi ed alle bevande quel particolare carattere di bontà, che ne forma la squisitezza. Parimente la riunione di varie prerogative estetiche caratterizza il bello degli oggetti. Cotesta riflessione ci sia presente allo spirito, percorrendo il rimanente del saggio.

§ 4. *Di alcune cose pregevoli, ma non aventi propriamente bellezza, le quali si uniscono ai colori ed alle forme.* Gli odori e i sapori aggradevoli non sono belli: chi ignoralo? Eppure la bellezza di molti fiori è accresciuta dalle soavi sensazioni di fragranza ch'essi mandano alle nari. Eppure la bellezza di certe persiche e pere e altre frutta, è aumentata dall'associato pensiere che ne è buono il sapore (7). Quando è, infatti, che quelle persiche e quelle pere, ci sembrano bellissime? Allorquando sono a giusta maturità. Mirandole diciamo: « Che bei frutti! ». Ma nell'atto del lodarle non ci fermiamo a notarne soltanto il volume e la mole, corriamo altresì col pensiero al ricreantissimo succo onde sono ripiene.

Non dissimilmente, nel contemplare il sereno d'un bel mattino, la vaghezza dei vegetabili avvivati dal sole sorgente, le gocciole della rugiada rilucenti sui fiori e le frasche degli arboscelli, e sclamando all'aspetto di siffatte delizie: « Che belle cose! »;

---

(7) Per altro ciò non toglie, che alcune frutta di gusto poco aggradevole non siano belle a vedere: fra le altre, alcune persiche dell'autunno provetto.

noi ammiriamo bensì quello spettacolo campestre graditissimo agli occhi, ma il piacere di pascolarne gli sguardi è accresciuto dal sentirci carezzare le gote della soave atmosfera mattutina, sensazione di tatto, e dal sentirci consolare i polmoni dall'aria purissima che respiriamo, sensazione di tatto interiore, per così nominarla.

Parimente l'opaco ricovero d'un bosco ricco d'alberi annosi e adornato da qualche fragola silvestre spuntante dal suolo, è reso ancora più bello dal conforto che recaci standovi adagiati all'ombra e difesi dalla vampa del sole.

Ciò premesso, avvertiamo: se chi va investigando in che consista la bellezza de' colori e delle forme deve ricercare le cagioni per cui le une e gli altri ci piacciono esteticamente: se alcune volte cotesto piacere estetico viene aumentato da idee simultanee di fragranza, di sapore, di frescura, ecc.: se tali giunte si compenetrano collo stesso piacere estetico, né si può separarnele senza scemarlo: tali giunte dilettevoli, quantunque per sé non estetiche dilettazioni, si debbono risguardare siccome accidenti non estranei al totale della bellezza dell'oggetto che ce le procaccia. Non sono, a dir vero, elementi di bello per sé: ma sono concomitanze accrescenti l'effetto d'un bello, il quale separato dalla loro compagnia diverrebbe minore, meno efficace, men caro.

Avvertenza

Ove tali giunte non siano sensazioni provate attualmente, ma idee suggerite dalla riflessione, si potrebbe annoverarle tra gli accidenti che accompagnano la bellezza mista, essendo pensieri eccitati dall'immaginazione e dalla memoria.

Tuttavia, siccome si riferiscono a qualità materiali ed a piaceri fisici, non abbiamo indugiato a moverne discorso. Formano, in certa maniera, l'anello intermedio tra il bello fisico ed il misto, nel quale intervengono specialmente emozioni rivolte a qualità non corporee, ad oggetti morali.

Capitolo III

Delle qualità costituenti la bellezza visibile mista

§ 1. *Delle indicazioni di cose materiali, che si uniscono alla bellezza fisica dei colori.* Il bianco difficilmente si conserva esente da macchie. Quindi, nei fiori della tuberosa, nei fiocchi della neve, nelle piume dell'airone scorgiamo, per così dire, una fisica illibatezza; da cui fu ovvio il trapasso a risguardare il candore materiale siccome un emblema dell'innocenza e della spirituale purità; allusioni che ci rendono più accetta la veduta degli oggetti bianchi.

Nelle gemme e nei marmi d'un colore solo l'assoluta uniformità della tinta, senza venuzze e nubecole, è pregiata come segno di perfezione; apparendo da essa, che tali corpi non contengono sensibilmente materie accidentali ed eterogenee.

Nelle produzioni delle arti l'uniformità della tinta è spesse volte un indizio di diligenza, raffinatezza, perizia: per esempio, l'imbiancatura di una parete senza vergature, la vernice di un legno uguale tutta, senza il minimo bitorzoletto.

Per lo contrario, la profusione di migliaia di colori nel giardino d'un fiorista, le screziature nelle brecce fine e nelle radiche de' legni lavorati, la coda del pavone, il pelo del leopardo, le farfalle dipinte con sì variata tavolozza, ci fanno pensare alla dovizia della natura, alla magnificenza di Colui che ha creato e conserva tutte le cose.

Ma per non passare a rassegna un'infinita schiera di oggetti, due parole si scrivano intorno al solo colorito dell'uomo.

Dal vivente incarnato della cute traspaiono mille emozioni: il rossore della verecondia, il mutar di colore nello spavento e nell'ira. Né poco espressivi son gli occhi: soffusi nel piangere, risplendenti nel giubilo ed in altri affetti.

Oltre a ciò, il colorito può trovarsi analogo al carattere morale dei sessi e delle età; può indicare le sociali differenze delle professioni, le abitudini e le virtù peculiari di una persona. Prove sono ed esempi: la florida vaghezza nelle tinte de' fanciulli sì consona all'ilarità dei loro pensieri, alla mobilità dei loro affetti, che si

manifestano con tutta la franchezza di un cuore ingenuo: il non delicato rosseggiare delle guance di una lieta contadina usa alle fatiche e all'aperto delle campagne: la virile brunezza d'un giovane guerriero: la pallidezza patetica del monaco descritto dallo Sterne, modesto, mansueto, compassionevole, forse memore d'antiche sciagure, che all'udir nominare indiscreto il mendicare di sua regola lascia scorrere uno sguardo sulla manica del rozzissimo vestito, e risponde tacitamente: « Eppure ci contentiamo del poco »: le tinte squallide sui ritratti del nostro mirabile S. Carlo emaciato da vita indefessa negli studi e negli stenti caritativi, travagliato da infermità e da fatiche di santa politica, consumato da ascetiche austerità, perseverante nel suo non mai riposato ministero apostolico: e per salire colla mente a cosa incomparabilmente più sublime, l'adorabile pallore, che l'arte divota ideasse sul volto del Bellissimo tra i figliuoli d'Adamo, quando volle sentirsi battuto dal terrore, benché fosse l'Onnipossente, e Beato per essenza e per dritto, attestò nel Giardino degli Ulivi: « Agonizzo di duolo ».

§ 2. *Delle indicazioni di cose immateriali, che si uniscono alla fisica bellezza delle forme e figure.* Numerosissime sono le idee morali che si associano al fisico bello delle forme o figure; soprattutto quand'esse si mostrano in movimento.

Se ne rimpiazzerebbe un volume.

I

La paura fa tremare la persona, rannicchiarsi: nei fanciulli, e talora negli adulti, nascondere il viso tra le palme.

Ora, ponete caso che vi si presenti agli sguardi il bambino Astianatte, che nasconde il volto e rifugge dal paterno amplesso, sgomentato dal cimiero ondeggiante sulla testa di Ettore, mentre a lui accostavasi per dargli un bacio.

Ponete caso che un altro avvenente bamboletto si rannicchi abbracciando il grembiale della madre, vedendo passarsi a lato per istrada il cammello colle scimmie sulla gobba, o per qualche altro chimerico spavento, il quale faccia sorridere noi che sappiamo che al caro innocente non sovrasta pericolo alcuno.

In tali casi, alla vaghezza de' corpicciuoli infantili si aggiunge la grazia morale della timida semplicità.

Lo sdegno fa alzare la testa, protendere e stringere il pugno, aggrottare le ciglia, allargare le narici o pure mordersi i labbri, ed atti consimili.

Quanta bellezza pittoresca ed espressiva non sarà stata ammirata dagli antichi notando le risolute e coraggiose attitudini degli atleti nello stadio e de' gladiatori nell'anfiteatro! Avranno esclamato: «Che bell'uomo, che bell'atteggiamento di braccia, che volto guerriero!». Anche troppo, avranno sentito e detto così.

Il rispetto ci fa chinare la fronte, incrociare le braccia al petto, piegare le ginocchia; e, se va unito a terrore, velare gli occhi, atteggiare la bocca a un misto di riverenza, di stupore attonito e quasi di costernazione.

Mi sovviene di un Mosè genuflesso innanzi al roveto, disegno a matita rossa di Raffaello. Non come il dipinto nelle Logge Vaticane, che cela tutta la faccia. Nel disegno si vedono le labbra; sebbene qui adesso non sappia definirne la precisa espressione. L'esimio pittore Bossi dicevami che è il più bello dei due trovati del Sanzio. Forse fu tratteggiato quando era già eseguita la pittura: l'artista non volle che andasse perduto un secondo pensiero venutogli in ora propizia di estro inventivo.

II

Persino nei bruti, i movimenti ci danno frequentissimi indizî di emozioni interne.

Chiarissima è l'impazienza dell'istinto ne' cani che si agitano, abbaiano e saltellano intorno al cacciatore, che sta preparando gli arnesi per la caccia vicina.

I cavalli raspano il terreno colla zampa e tratto tratto s'impennano, allorché sono alle mosse per correre il pallio.

Il canarino batte l'ali mentre allunga il collo e avvicina il becco alla mano che gli presenta il pignuolo onde è ghiotto.

Ritorniamo a favellare della specie umana.

III

In differenti epoche della vita sociale dei popoli si praticano differenti maniere di manifestare con atti esteriori del corpo gli affetti dell'animo.

Achille cerca uno sfogo al suo cordoglio rotolandosi sulla spiaggia del mare, con alti gemiti ed urli: i personaggi dell'età nostra, ne' loro guai, conservano più temperato decoro.

Per Davide, quantunque principe e profeta, fu convenevole cosa danzare per divoto giubilo al cospetto dell'Arca. Ai nostri giorni non si balla davanti agli altari.

IV

Quante speciali movenze, quante speciali attitudini, non vedonsi appropriate alle età diverse ed alle diverse professioni degli uomini!

L'incertezza de' passi, il barcollare camminando, cose che ci aggradano nelle tenere corporature dei bambini, sono caratteristiche ed espressive del loro stato, vuoi morale, vuoi fisico, bisognevole di protezione e di vigili soccorsi.

Al saltabeccare e rider gridando, al correre or qua or là dei fanciulli condotti a diporto, fa ottimo contrapposto la modesta quiete dei passi della giovane donna, cui sono fidati in custodia.

Risoluto, uniforme è il camminare de' drappelli guerrieri.

Elegante, vispo, è il portamento de' giovanotti gentiluomini, svariato da moti del braccio, che ora agita una mazzuola, ora intrecciasi a quello del compagno.

A un canuto ecclesiastico, che procede dignitosamente ammantato della toga divota, si conviene dignità serena di contegno e andatura non frettolosa.

V

Quanti modi differenti presso a varie nazioni e in diversi secoli, per fare saluti! Ponderateli attentamente, e riconoscerete che possedono rispettivamente speciali caratteri indicanti, sotto forme dissimili, amicizia, venerazione, ossequio, affezione, augurî del cuore.

Che se non amate uscire di patria, osservate in che guisa,

e come chiaramente il saluto di una bene educata donzella al vecchio suo parroco, amico di casa, differisca dall'atto con cui viene risalutata da lui. Compitezza in entrambi; ma nel fare di quella giovane vi è il grazioso dell'eleganza femminea, della verginale modestia, e un contegno rispettosissimo: nel provetto ecclesiastico, la rispettosa semplicità evangelica, ed un'affezione, quasi autorevole, pendente al paterno.

Fingiamo che cotesto venerabile uomo incontri un giovane soldato, a lui non isconosciuto, e reduce da lontani presidî dopo gli anni dovuti alla milizia. Nel congedato noterete un misto di riverenza vicina alla peritanza, un ritto portamento militare, alzando la mano al berretto che fra poco non porterà più, una esultanza alquanto raffrenata, ma pure dipinta sulle labbra che pronunziano: « Sono in buona salute, vo al Generale Comando per le mie carte e poi torno a casa ». Egli è per recarsi alla paterna marra ed alla chiesa del villaggio natale.

E quando era figlio delle bandiere? Quando, in sentinella, eseguiva l'ordinato omaggio agli ufficiali del reggimento? Il saluto veniva espresso dall'arme, la presentava. Non parola, non un battere di palpebra. La persona immobile, atteggiata a norma del prescritto, tacendo significava: « Non far nulla se non me l'imponete: tutto quello che imporrete, eseguirlo senza esame né indugi ».

VI

Un'altra sorte d'idee si associa spesse volte all'osservazione delle fisiche organizzazioni ed azioni de' corpi.

Qualora l'intelletto si addestri a considerare la struttura de' corpi, vi scopre una sorprendente armonia di mezzi e di fini. La figura e collocazione dei muscoli negli animali, la forma de' visceri, il moto peristaltico degl'intestini, le valvule delle vene, la circolazione del sangue, le glandule che filtrano varî umori necessarî alla digestione e ad altre funzioni della vita, il camminare, correre e saltare degli uomini e dei quadrupedi, il volare degli augelli e delle farfalle, lo strisciare delle serpi, il nuotare de' pesci [1]; tutte queste sono cose mirabilmente ordinate.

---

[1] Leonardo da Vinci consigliava i pittori di studiare ben bene e fissarsi nella memoria

Ove la notizia ed estimazione scientifica di esse ci venga dall'esame di oggetti indifferenti, ovvero disgustosi alla vista, le budella, per cagione d'esempio, ed i muscoli notomizzati, la cognizione ed estimazione scientifica produce, o può produrre, un sentimento di piacere puramente intellettuale, di cui qui sarebbe intempestiva la spiegazione. Ma se gli oggetti piacciono all'occhio pel loro aspetto esteriore, allora nasce un diletto di bellezza mista, per dimostrare il quale soggiungesi il commento di alcuni esempi.

La bellezza fisica d'un pesce agile nuotatore in un lago limpido, è aumentata dallo scientifico pensiere che la forma di lui è acconcissima, per ragione di meccanica, a scorrer vispo qua e là; che le pinne servono mirabilmente a mantenere equilibrata la macchina, e la coda a spingerla innanzi percotendo le acque.

Nei volatili, il corpo ed il capo assottigliati sino al becco, e il becco puntuto, hanno materiale avvenenza; e di più un'avvenenza razionale per chi sappia quanto bene cotesta degradazione si confaccia ad un rapido ed agevole volo.

Alla fisica percezione delle anella regolarmente leggiadre in certi brucolini si aggiunge, come causa d'ulteriore diletto, la cognizione del loro uso pe' movimenti cui è destinato quel debol vivente (2).

VII

Il medesimo interviene esaminando molte opere della mano dell'uomo.

Nei mobili ed utensili eleganti, ci diletta il lustro de' legni, de' metalli, delle vernici, ci dilettano gli ornamenti, le forme avvenenti per sé; ma il diletto viene accresciuto, qualora i mobili

---

le membrature e le articolazioni, tanto dell'uomo, quanto degli animali, il meccanismo dei loro moti, le leggi del loro equilibro quando sono in quiete.

Tale suggerimento non è solamente opportunissimo per la pratica del dipingere; ma incammina i pittori a gustare molti piaceri della mente e partecipare a non poche fra quelle contemplazioni scentifiche, onde vengono rallegrati gli studi del naturalista e del fisiologo.

(2) Nei bruchi che stimansi belli, la vaghezza deriva principalmente dalle loro tinte e dal tessuto de' peli morbidissimi, quasi velluto o seta gentilmente lavorata.

Non per altro al colore o al tessuto fino, bensì alla disposizione degli anelli si associa l'idea ch'essi servono alla locomozione dell'insetto.

stessi sieno formati in maniera da riuscire più comodi e meglio adattati all'uopo cui debbono servire, più maneggevoli, più facili a trasportarsi.

Per ragione contraria, vediamo con disgusto le pesanti seggiole di altre volte, e le enormi imposte degli usci, che aprendosi assideravano le persone sedute al focolare ne' mesi dell'inverno. Non alludo tuttavolta a certi vecchi scrannoni a bracciuoli e guanciali, acconcissimi al riposo pomeridiano, ottimi a confortare le ossa di un affaticato e d'un convalescente. Benedetti que' legnaiuoli che gli apprestavano! Se li ricopiassimo, salvo per avventura qualche *barocccheria* degli ornamenti, se v'impiegassimo materiali lavorati gentilmente, quali usansi adesso, ne risulterebbero mobiglie bellissime.

§ 3. *Riflessioni speciali concernenti la bellezza visibile mista nelle opere degli scultori e dei pittori ed in quelle delle minori arti del disegno, subordinate alla pittura ed alla statuaria.* I pittori, gli scultori, gl'intagliatori, ricopiano uomini, bruti, vegetabili ed altro. Osservando un bell'uomo lodevolmente dipinto, un uomo, dico, che sarebbe bello anche se fosse un uomo vivo e non un lavoro dell'arte; similmente contempando sulla tela un bell'albero, un bel cavallo, una bella prospettiva, questi oggetti ci lusingano lo spirito per due motivi.

In primo luogo, perché sono belli per sé: in secondo luogo, perché sono rappresentati, dipinti o scolpiti maestramente. Ci dilettano siccome oggetti aggradevoli in loro medesimi e come felici imitazioni del vero. Il piacere dell'imitazione appartiene in proprio all'intelletto e produce bellezza visibile mista.

Gli artisti non solo ricopiano le cose reali, ma trascelgono con accortezza di buon gusto gli oggetti da rappresentare, secondo gli argomenti che trattano. Ove debbano metterci sott'occhio Zenone filosofo stoico e Aristotile capo della scuola peripatetica o S. Ilarione eremita, non li vestono di seta o velluto, convenienti ad un imperatore, né d'inglese bambagia ricamata e fregiata di merletti, la quale starebbe bene al ritratto di una nobile donna. Voglion essi offrirci alla vista un evento luttuoso? Non dipin-

geranno un cielo ridente per sole; bensì lo faranno annuvolato, sicché il tristo colore dell'atmosfera armonizzi colla scena patetica.

Ora, dal ravvisare l'opportunità della scelta, la convenienza dell'abito povero ed intessuto di ruvide stuoie dato all'anacoreta, dei rozzi panni che copron lo stoico, del manto semplice, sebbene dignitoso, onde avvolgesi il maestro del conquistatore Alessandro, dal ravvisare la corrispondenza tra un cielo intristito da nugoli ed una catastrofe calamitosa, nasce un peculiare diletto nella mente che si accoppia ed aggiunge agli altri piaceri del bello pittorico.

Gli artisti, più o meno frequentemente, sollevansi all'ideale: cioè si figurano colla fantasia, e colla mano eseguiscono cose, delle quali non videro preciso modello nella natura e che superano, o almeno a noi pare che superino di pregio le cose reali. A ciò vengono spinti dal desiderio di rappresentare oggetti sovrumani: per esempio un Appolline, un Giove, qualora trattino argomenti mitologici; l'Arcangelo che ferisce Lucifero, ove l'arte consacrino al vero della Fede. All'ideale parimente ricorrono quando aspirano ad improntare con singolar forza ne' lineamenti del corpo umano l'immagine di qualche straordinaria dote dello spirito: la fortezza di Zenone, la scienza d'Aristotile. Vi sogliono anche ricorrere avendo a dipingere in sulla tela, o scolpire sul marmo d'un bassorilievo atti virtuosissimi, quali sarebbero il combattimento di Coclite, Cammillo che rimanda i giovanetti di Faleria, datigli in mano da un traditore, siccome narra la storia, che per avventura è una storiella.

Adunque gli artisti procacciano alle opere loro quel bello morale che deriva dalla rappresentazione di così fatte sublimissime cose, accumulandolo ai varî altri piaceri procurati allo sguardo di chi osserva pitture e sculture, disegni, ecc., eseguiti co' moltiplici artificî del pennello, dello scalpello, del bulino e della matita (3).

---

(3) Quand'è che l'imitazione di un oggetto, non ricopiato quale è per l'appunto nella natura, ma modificato per renderne maggiore la bellezza, comincia a potere aver titolo di *bello ideale*?

Impossibile segnare precisi confini: a noi almeno è impossibile. S'interroghi chi più ne sa.

§ 4. *Appendice.* Prima di terminare il discorso sulla bellezza visibile, fisica o mista, sta bene di chiedere: se forse le bellezze visibili, sien poi elleno fisiche, sieno miste, dipendano sempre dalla unità e varietà felicemente accoppiate nell'oggetto che ce le dimostra: o se forse così fatte bellezze provengano unicamente dalle proporzioni dell'oggetto piacente.

Non parmi, giacché:

I

Come escogitare proporzioni, come mai persuadersi che siavi unità e varietà nella splendida tinta di una lamina d'oro?

Che dire si possa, *quella tinta è ben proporzionata,* non so nemmeno immaginarmelo; né che possa chiamarsi sproporzionata una qualche altra tinta di aspetto disaggradevole; un pezzo di ferro coperto di ruggine, di polvere, un vaso di rame lordo di fumo e patina untuosa.

Né parmi che sarebbe buon ragionatore chi allegasse: « Ha bellezza il lucido colore dell'oro, perché è vario ed uno, essendo diffuso uniformemente sui varî punti della lamina, sul mezzo di essa, sulla parte superiore, sull'inferiore, su tutto il lembo e sugli angoli; e poi anche uno e vario, perché ha unitamente due caratteri, quello di splendore metallico e quello di tinta gialla; e finalmente, perché facendo da specchio alla luce, ad ogni suo moversi, ne riverbera diversamente i raggi» (4).

Se ben giudico, coteste sarebbero cavillazioni.

II

Proporzionato, di buone proporzioni, significa che un corpo ha una convenevole disposizione di parti, in giusta relazione tra loro e col totale del medesimo corpo. Ciò avvertito, consideriamo: le relazioni reciproche delle parti tra essoloro e col tutto, si scor-

---

(4) Fu asserito da taluno, che i colori in generale, o almeno fu asserito che i colori uniformi non posseggano propriamente bellezza. Un cotale definire ripugna al generale sentimento degli uomini.

Potrebbe mai essere giustificato dalle speciali accezioni di qualche vocabolo straniero, che in italiano traducasi col termine *bello*: o essere giustificato dal particolare disegno di qualche libro? Non è impossibile; ma una mosca non fa l'estate.

gono differentissime in varie cose che del pari si appellano *ben proporzionate*.

Una pianta di rose e una pianta di mammole ed una pianta di persiche, sono proporzionate a maraviglia, ciascuna nella sua specie. Eppure la prima è un arbusto di alcune spanne, con fiori grandi che spuntano in mezzo a foglioline, la seconda è un'erbuccia con fiori meno grandi delle sue foglie, la terza è un albero con rami che copronsi di fiori piccioli a primavera, innanzi che le foglie comincino a verdeggiare.

Nell'infanzia le proporzioni del corpo umano devono essere diverse da quelle dell'età adulta, affinché riescano belle le une e le altre.

Le proporzioni delle membra nell'agile e gagliardissimo cavallo inglese, non sono le medesime che la natura assegnò al venusto palafreno dell'Andalusia.

Ma chi potrebbe noverare i divarî di proporzione tra gli animali di differente specie? Il toro robusto, l'agile capriolo, il non ignobile gatto d'Angora, il cervo, il lione, l'aquila, la cingallegra, il gallo che misura l'aia in contado con passo lento e risoluto, la rondine che gli vola al di sopra del capo e fa giravolte repentine, la farfalla che va errando intorno ai fiori collocati presso a quell'aia?

Pertanto: le parole *proporzione*, o *giusta proporzione*, *proporzionato*, o *ben proporzionato*, non dinotano una sola qualità, ma parecchie, anzi moltissime, anzi innumerevoli e diversificate all'infinito.

La giusta proporzione di un rosaio consiste nell'avere fiori ampi sopra un arbusto poco elevato, quella d'un pesco, in primavera, è di essere coperto di fiorellini rosseggianti in vetta ad un albero, cui non arriva la mano.

Ben proporzionato è lo stesso persico, ne' mesi dell'autunno, allorquando ha dei frutti voluminosi tra mezzo alle lievi sue foglie; ben proporzionata è la rovere con picciole ghiande disseminate su rami che possono persino essere giganteschi.

Ben proporzionati ci compariscono il luccio, la trota ed i pesciatelli dorati de' serbatoi, senza gambe, e il cane o la giovenca

o l'agnello, con quattro gambe, e l'uomo con due e le farfalle con molte.

Bella è la proporzione di certi augelli il cui capo è sormontato da cresta che lo rende cospicuo agli sguardi, o da un fregio di piume, quasi cimiero, quasi modello alle *aigrettes* delle dame; bella è la proporzione di altre teste di volatili, le quali si distinguono assai meno dal collo e dal petto, ecc.

Per conseguenza: quand'anche la bellezza di tutte le cose visibili dipendesse dalla buona proporzione, non però dovrebbesi conchiudere che la bellezza di esse nascesse da una sola qualità, sempre identica; nascerebbe da parecchie, perché numerosissime e fra loro dissimili sono le proporzioni piacenti agli occhi nostri.

Obiezione

È vero che diverse sono le proporzioni degli animali e dei vegetabili; ma ciascun vegetabile, ciascun animale ha le proporzioni convenienti alla sua specie, alla sua età, sesso, ecc. Essere proporzionato secondo la sua specie, sesso, età ed altro, è l'attributo che rende belle le cose visibili; e ciò senza dubbio è un attributo generale, metafisico; ed appunto perché generale e metafisico, è un attributo comune e sempre identico.

Risposta

Ammettendo questa dottrina, ne verrebbe l'assurdo, che fossero da dirsi *belli* tutti gli oggetti nei quali si rinvenissero le proporzioni naturalmente convenevoli alla loro specie. Sarebbero belli anche i rospi, anche quei ragni panciuti che ci mettono schifo; sarebbe assai bell'animale il deforme ed orrido ippopotamo. Le membra di così fatti animali sono in quei rapporti di proporzione, cui per legge dell'Universale Provvidenza fu annessa la vita, la conservazione, l'ordinato esercizio delle facoltà fisiche del rettile rospo, dell'insetto ragno, dell'anfibio ippopotamo.

Non è adunque giusto l'asserto che la proporzione convenevole a qualsiasi creatura, secondo la sua specie, ne costituisca la bellezza. Si può essere convenevolmente proporzionati nella specie de'

ragni, dei rospi, degl'ippopotami, ecc., e non essere belli. Il che basta a distruggere l'escogitata obiezione.

Quand'è veramente che la proporzione di un oggetto contribuisce a renderlo bello? (5). Speriamo non essere errati statuendo così: la proporzione conferisce alla bellezza d'un oggetto allorquando essa lo rende gradito alla vista. Vale a dire: qualunque fra le tante proporzioni esistenti nella natura fa sì, che una data cosa riesca aggradevole alla vista dell'uomo, essa forma un elemento della bellezza fisica di quell'oggetto. Ed eccoci, siccome accadde in ragionando de' colori, eccoci trasportati a riflettere al sentimento del bello, lasciando da parte le qualità considerate in se stesse.

Mi spiego. Gli oggetti sono abbelliti dalle loro proporzioni, qualora queste risultino piacenti. Ma le proporzioni piacenti sono moltissime. Dunque le qualità che abbelliscono gli oggetti ben proporzionati sono più d'una. Bensì vi è unità nel sentimento, perché è sempre un piacere provato dall'animo nostro.

III

Se dalle proporzioni provenisse esclusivamente il bello visibile, emanerebbe da esse il diletto inerente alle espressioni morali del volto umano.

Ora: l'esperienza dimostra il contrario. Ci sono de' visi ben proporzionati, ma poco espressivi; e perciò meno belli d'altre faccie, le quali alla regolarità de' lineamenti uniscono la grazia e la sublimità che nascono dall'esprimere essi e indicare chiaramente dolcezza di spirito, cuore inclinato alla compassione, intelletto privilegiato per genio scientifico o poetico o d'altra sorte.

Le quali ultime osservazioni bastano a dimostrare eziandio, che il bello non consiste, fondamentalmente ed esclusivamente nella combinazione dell'unità colla varietà. Infatti:

IV

Se ciò fosse, converrebbe che le espressioni morali della fisonomia non abbellissero l'uman volto se non in quanto ne aumen-

---

(5) Alludiamo particolarmente alla bellezza fisica.

tassero appunto la varietà e l'unità e le rendessero più armonizzanti fra sé. Ma è evidente che l'adornano per virtù del pregio intrinseco, spettante in proprio alle medesime morali indicazioni fisionomiche.

Bisognerebbe che il pianto di Agar dipinta dal Guercino non abbellisse quella stupenda figura, se non perché conferisce varietà ed unità all'insieme de' suoi lineamenti, e non già perché è efficace per sé medesimo ad ingenerarci nell'animo emozioni pietose e gentili.

Vorremmo forse asserire, che quella figura lagrimosa sia più bella d'una contadinozza rubiconda e ridente sulla tela di un maestro fiammingo soltanto perché la dipintura dell'allegra forese possiede una minor dose di varietà ed unità, che non l'immagine dell'ancella accorata di Abramo? No: questa è più bella dell'altra, perché l'ilarità d'una sconosciuta tocca il cuore dell'uomo assai meno che non lo commovano le ambasce di un'Agar.

Fine della polemica.

Capitolo IV

Delle qualità costituenti la bellezza acustica

§ 1. *Che moltissime emozioni del cuore si uniscono alle sensazioni dell'udito per formare la bellezza propria dei suoni.* I più intensi e più delicati piaceri acustici si hanno dalla musica. Ora i suoni artificiosamente prodotti dalla musica sono quelli appunto, da cui riceviamo emozioni affettuose con più di frequenza, chiarezza, soavità ed energia. Fra le emozioni computiamo anche il sorriso eccitato dal ridicolo.

Udendo il canto vocale d'una scena drammatica, d'una canzonetta, di un inno, noi secondiamo le passioni espresse dal componimento, ovvero ci sorgono in cuore passioni analoghe al carattere del componimento medesimo. Verbigrazia: nel famoso *duetto* del maestro Paer, noi partecipiamo in qualche modo ai patetici sentimenti d'Agnese ravveduta dello sposalizio imprudente, che

la tolse alla casa natia senza la benedizione del misero padre: alle cui braccia ritornando, essa lo trova impazzito pel dolore della sua assenza: partecipiamo fantasticamente alle angosce della buona pentita figlia e del genitore sventurato: li commiseriamo.

In un'arietta buffissima del Cimarosa, ci esilara un soldato che facetamente si vanta e qualifica di propria bocca, per un gran prode; e descrivesi all'osteria cogli amici, dopo le riportate vittorie, non ubriacone, ma bonario commensale che vuota un fiaschetto.

Che se la musica è semplicemente istrumentale; egli è vero che non rappresenta passioni determinate da parola; ma tuttavolta è occasione di affetti, i quali s'ingenerano entro di noi.

Le sinfonie militari danno vita ad emozioni di coraggio [1] persino nell'animo del più pacifico cittadino, avvezzo a badare ai fatti suoi e bramoso di riposare nel proprio letto tutte quante le notti dell'anno.

Le modulazioni d'un'arpa, d'un violoncello, di un flauto, d'un conserto di più istrumenti, talvolta inspirano un trasporto vago d'indeterminata tenerezza, un sentimento d'amore senza oggetto; talvolta esultanza, allegria, giubilazione interna de' precordî; talvolta una placida e non disaggradevole malinconia; in somma, passioni.

Dalla musica artificiale facendo passaggio a dire di altri fenomeni acustici:

I

La voce umana non è bella solamente quando viene modulata dal canto, lo è pure nel discorso ordinario. Ma quali tra le voci riescono più esteticamente aggradevoli, mentre la persona semplicemente favella e non canta? Certe voci femminili, le quali col loro metallo argentino, regolato dalla mite donnesca gentilezza, c'inducono a sentimenti affettuosi: modestissimi nei cuori ben costumati, cortesi e innocenti, salvo qualche eccezione, persino nei meno verecondi.

---

[1] Effimere ed oziose, s'intende.

II

I gorgheggi naturali d'un usignuolo sogliono eccitare sensazioni morali, ora dolcemente malinconiche, ora tenere.

In alcuni momenti si arriva quasi a credere che l'usignuolo ed altri augelletti, soavi cantori, ma creature irrazionali, sentano quello che sentiamo noi.

III

Anche il mormorare di un rivolo, anche il sussurrare delle fronde in un bosco, qual volta ci diano senso di bellezza, ci risvegliano nel cuore alcun che d'affettuoso.

Non di rado ci pongono in uno stato di raccoglimento, o aggradevolmente serio e pensieroso o raddolcito da serena contentezza e compiacimento dell'animo.

IV

I suoni aggradevoli hanno affinità colle interiezioni: e le interiezioni è noto che costituiscono un naturale linguaggio esprimente affetti.

Ecco una nuova ragione, per la quale i suoni piacenti esteticamente risultano acconcissimi a crearci nello spirito parecchie emozioni. Somigliano alle spontanee manifestazioni de' piaceri e dolori interni.

§ 2. *Paralello delle interiezioni co' suoni esteticamente piacenti.* Classificando sotto ad alcune categorie i modi per cui le interiezioni significano affezioni morali, si rinviene che spessissime volte i mezzi medesimi producono la bellezza dei suoni.

Consideriamoli nella musica, ove si appalesano più chiari e lampanti.

I

Molte interiezioni constano d'una serie graduale di voci emesse senza intervallo, molte altre sono una sequela di suoni che si succedono con intervalli sensibili, benché brevi.

Per non disuguale maniera, la melodia musicale è sovente una continuata emissione di note senza la memoma interruzione e talvolta è una combinazione di note staccate individualmente

l'una dall'altra, sebbene non vi resti fra l'una e l'altra se non un respiro [1] brevissimo di tempo.

Ognun vede che nel presente confronto non è da pretendersi esattezza matematica: avvertimento che vale eziandio pe' seguenti.

II

Le interiezioni esprimono gli affetti con gridi acuti, con ululati profondi, con vociferazioni alte e clamorose, con gemiti talvolta acuti e talvolta profondi, ma fievoli.

Non altrimenti, nella musica è differente l'effetto delle note gravi e delle alte: e sieno alte o gravi, le note agiscono diversamente sui nervi acustici, secondo la forza con cui emettonsi. Infatti la sensazione prodotta da una gagliarda *cavata* di suono mediante un colpo risoluto di arco sulle corde di un istrumento o mediante una forte vibrazione di fiato in un flauto differisce assai da quando le note si formano sotto voce e restano ammorzate dalla *sordina*.

III

La lentezza, o per lo contrario la velocità, con cui più voci succedonsi nell'inarticolato linguaggio delle interiezioni, contribuisce ad esprimere: ora sdegno furibondo, ora collera mezzo repressa, ora smania, ora compassione o impazienza, o pure altri interiori sentimenti.

Ed il *presto*, l'*andantino*, l'*adagio*, l'*allegro*, conferiscono speciali caratteri alle cantilene musicali. Alterate il *tempo*, è mutato l'effetto. Una melodia nella *Merope* del maestro Zingarelli, che cantata a dovere è piena di patetica e nobile soavità, fu eseguita una volta troppo rapidamente; e parve un'*allemande* graziosa, ma senza effetto.

IV

Il linguaggio delle interiezioni è modificato dal metallo della voce delle persone, metallo diverso in diversi individui. Il gemere, verbigrazia, di un fanciullo ci tocca con maggiore tenerezza, che non quello di un adulto.

---

[1] Ne' libri di musica il termine *respiro* ha una significazione tecnica. Qui non l'intendiamo in quel senso noto ai soli filarmonici.

Così, ed assai più, i metalli delle voci differentissime nei varî cantori e nei varî istrumenti, sono idonei a trasmettere e comunicare emozioni oltre modo diversificate. Imboccate un po' la tromba e provatevi a ripetere su di essa le note di una melodia scritta per l'armonica. Suppongo che voi possiate eseguirle con precisione, senza alterarvi né il *corista,* né la *scala.* Sarebbero le medesime note ed alla medesima ottava; ma quale divario nell'effetto? Non riuscirebbero pastose e tenui, come quando adoperate l'istrumento della sentimentalità: scusate il neologismo smaccato. Pigliate, viceversa, questo istrumento, l'armonica, e vedete se con esso si suoni acconciamente a trionfo o battaglia.

V

Più grida, più esclamazioni simultanee, emesse da una folla mescolata di uomini, di donne e di fanciulli, esprimono un aggregato di passioni e suscitano negli astanti una passione, dirò così, complessiva e coacervata.

Parimente, un complessivo piacere, un piacere coacervato si forma nello spirito nostro, per la contemporanea sensazione di molte note ascoltando una sinfonia, un *finale,* ove lavorano continuamente, con note diverse, i violini, i contrabbassi, l'intera orchestra e gli attori del dramma. La combinazione di tante note eseguite nel punto medesimo viene regolata dalle leggi dell'armonia.

§ 3. *Impossibilità di ridurre a una sola le qualità costituenti il bello acustico.* Moltissimi sono i mezzi fisici dai quali risultano aggradevoli suoni; tanti essendo e così varî i metalli delle voci umane e degl'istrumenti; varie essendo poi anche le fisiche sensazioni prodotte sui nostri sensi da' suoni gravi, dagli acuti, dai veloci, dai lenti, ecc.

In secondo luogo, questi suoni, oltre al piacere fisico producono mille dilettazioni morali, generando infinite emozioni passionate.

In terzo luogo, molte voci simultanee eccitano sensazioni fisiche complessive, per così nominarle, e passioni complessive di vario genere.

È adunque evidente che le qualità costituenti la bellezza acustica non possono ridursi a una sola. La quale verità ci viene confermata da alcune prove ulteriori.

§ 4. *Prove ulteriori.* Nella musica istrumentale, una nazional cantilena rammemora agli esuli la patria, gli anni trascorsi, il focolare natio. Massimamente se viene eseguita da un nazionale istrumento: se lo scozzese montanaro la oda dalla cornamusa sua, e lo spagnuolo dalle nacchere e dal chitarrino.

Il canto degli uccelli, anche ascoltato in città, può rammemorarci le delizie della vita campestre, abbellita oltre il vero dall'immaginazione.

Nelle musiche vocali, alla fisica dilettazione dell'orecchio ed alle variate emozioni del cuore, si accumula il piacere che proviene dalle nozioni significate dalle parole. Per conseguenza, la musica vocale è idonea a dilettarci specialmente come veicolo d'idee espresse da un articolato linguaggio; è dilettevole come azione drammatica, come preghiera religiosa, come inno commemorativo di una vittoria riportata dal patrio esercito, come elegia che narra e deplora una calamità.

Non basta: la musica vocale ci diletta come imitazione. Ma imitazione di che? Della declamazione naturale; mentre il canto deve imitare l'umano discorso; non a puntino e servilmente, bensì modificandolo. Tuttavolta imitare lo deve.

Indi una lode che dassi alla musica unita a parole, ed è una delle lodi più ambite dai maestri di cappella non digiuni della filosofia della loro arte: la convenevolezza del canto, la corrispondenza di esso col significato delle parole, giusta l'indole del componimento.

D'altra parte, colla musica in genere, istrumentale o vocale, s'imitano certi movimenti, cioè: movimenti sonori; galoppare di cavalli, fischi di vento, scoppiare di fulmini: movimenti che, sebbene non si manifestino all'udito con suono notabile, ci sembrano analoghi a certi andamenti musicali di note; lo strisciare, il guizzare e simili.

Queste imitazioni si possono eseguire anche con musica sem-

plicemente istrumentale; ma divengono più chiare ed aggradevoli qualora vengano fatte dall'accompagnamento dell'orchestra [3] adattato ad una musica vocale, in cui le parole enunzino gli oggetti; il cavallo, il galoppare, il serpente, la caduta d'un fulmine.

Procediamo innanzi un passo. Felicissimo è l'effetto degli accompagnamenti, se esprimono qualche ulteriore allusione, non frivola, non fredda, correlativa alle cose nominate da chi canta. Vedetene solenne prova da un *recitativo* dell'Haydn nel famoso *oratorio, La creazione del mondo.*

I versi accennano la formazione di varî animali; e a misura che li vengono enumerando, l'orchestra imita lo strisciare del serpente, il balzare della tigre, il ronzio degl'insetti. Tutto questo è bellissimo; ma avvi del meglio. Quando il libretto nomina le pecore, l'esimio maestro scrisse per accompagnamento una brevissima melodia pastorale. Allusione delicata alle idilliche eleganze, alla vita de' patriarchi, anacronismo di ottimo gusto.

Per ultimo, sebbene non pretendiamo di avere raccolto tutto quello che era a dirsi, non dimentichiamo la dilettazione nascente dalla squisitezza dell'esecuzione, l'ammirazione delle difficoltà superate da un Paganini col violino, da un Bellolli col corno da caccia, da un dotto compositore nel congegnare una elaboratissima *fuga.*

Né più scrivasi, per non mettere piede nel ginepraio delle musiche difficili, lodatissime da chi molto ne sa e sovente noiose a chi non è iniziato ne' misteri filarmonici.

---

(3) Purché con giudizio e sobrietà di buon gusto.

Capitolo V

Delle qualità costituenti la bellezza morale

Avvertenza

Fu notato che l'epiteto *morale*, in questo libro, non è contrapposto a *vizioso*, ma a *fisico*.

Morali bellezze sarebbero pertanto tutte quelle che non constano di qualità corporee; ma nel presente capitolo quest'aggettivo viene adoperato in un senso men largo.

Per altro non lo ristringiamo a dinotare solamente ciò che è virtuoso; lo estendiamo a delle altre qualità immateriali. Quali sieno verrà mostrato dai seguenti paragrafi.

§ 1. *Delle azioni eroiche e delle azioni che sebbene non eroiche si sogliono lodare col predicato «belle» azioni.* L'eroismo e gli atti che quantunque non s'innalzino sino al grado di eroici, pure diconsi *belle azioni*, possedono una manifestissima bellezza morale. Ciascuno sel vede: e pertanto, consideriamo: nel comune discorso, affinché un'azione s'intitoli *bella* o si esalti come eroica, fa di mestieri ch'ella giunga ad un segno cospicuo e non ordinario di virtù. Un ricco, quando sovviene all'indigenza de' prossimi col dono di una moneta, non è un eroe; adempie a un dovere di volgare probità. Il giudice, bensì, di cui fu scritto che avendo pronunziata per errore involontario una mal ponderata sentenza, risarcì il danno recato ad uno dei litiganti col sacrificio di tutte le sue sostanze, un tal giudice avrebbe eroicamente operato.

Morale eroismo fu anche quello d'un riscattatore degli schiavi, fregiato dall'aureola ne' tempî. S. Vincenzo di Pauli assunse le catene e si sottomise al bastone degli aguzzini affricani, perché un padre di famiglia, in iscambio del quale diede la propria libertà, tornasse alla pace, alle affezioni e agli ufficî del governo domestico.

Bella azione fu altresì un altro riscatto, benché non arrivi, per avventura, sino all'eroismo. Corre fama che il Montesquieu salì un giorno su di un battello, credo a Marsiglia, per ricrearsi

con un breve diporto. Gli parve che l'aspetto del nocchiero fosse troppo gentile per navicellaio. « Non è l'arte vostra codesta », gli chiese. « Signore mio, no; ma le feste non vi ha per me altro guadagno ». « Deh buon giovane! Così premuroso di fare quattrini? ». « Ho il padre nei ceppi dei Barbareschi; e sono ancora molto lontano dall'avere raccozzata la somma necessaria a redimerlo ».

Allora l'insigne valentuomo domandò il nome dello schiavo. Saputolo, tacque; e tacendo, lo ricomprò. Il fatto sarebbe rimasto occulto per sempre, se i registri d'un banchiere non avessero dato a conoscere il nome dell'incognito benefattore: anni dopo l'avvenimento, se la memoria non mi tradisce.

Giacché le belle azioni e le eroiche, sono opere di non ordinaria virtù, non sarà dunque facile al cuore umano il risolversi ad eseguirle. Ma in due modi se ne può argomentare la difficoltà.

O semplicemente considerando l'intrinseca natura dell'atto; o notando altresì gli sforzi dell'agente, manifestati dal suo contegno.

Suppongasi ordita congiura d'un misfatto, il quale debba costare la vita a parecchie persone ed involgere in gravissimi mali di rapine ed incendî una città. Suppongasi tra i cospiratori esserci un discolo giovinastro di venti anni; e che il padre di lui lo ami con tenerissimo affetto, comecché ne deplori e ripreso sempre ne abbia i malvagi costumi. Suppongasi che l'ottimo padre scopra fortuitamente la orribile trama. Quale alternativa! L'amore della patria e la compassione verso a tante vittime non permettono di tacere. Palesare il macchinato delitto e accusare il figliuolo, anche senza nominarlo. Omai restano poche ore, e col buio della notte sta per mandarsi ad effetto l'ordita scelleratezza. « Fuggi », ei vorrebbe poter dire al suo figliuolo, « fuggi, mentre io corro a svelare l'attentato ». Ma il giovane è già altrove co' suoi complici. Chi sa dove appiattati? Al certo sono già in arme. Non è tempo d'indugi: impossibile di favellargli o mandargli un avviso. « Almen domandare l'impunità », così ei pensa e dice al cuor suo, « questo non mi è vietato ... Ahi! Le leggi la promettono a chi svela se stesso e i suoi complici, non a chi manifesta il delitto altrui ... Ma non disperiamo del tutto. Avranno compassione di un padre ...

Se il castigo non può essere tolto ... Pur troppo! ... Può mitigarsi, speriamolo ... Ma quale resterà? ... Forse carcere d'anni! ... In un ergastolo! ... Forse relegazione in città lontana da' suoi traviamenti! ... E infamato dal *politico precetto*! ... E il pubblico scorno del suo delitto! ... E l'esacerbazione dell'animo suo! ... Dirà ch'io l'ho tradito! Penserà che non l'amo; né l'ho amato! ... Come giammai trovare le vie del suo cuore ... Anche dapprima fu sì chiuso al mio affetto! ... Me sventurato! ... Ma deggio ... Deh! grande Iddio, tu mi avvalora! Tu che hai dato il tuo Figliuolo stesso alla Croce ».

Il misero si reca alla residenza de' ministri delle leggi. Entra nella sala con passi mal sicuri, col pallore sul volto, con occhi stralunati; traballano le ginocchia ed a stento reggesi in piedi. Tenta di articolare parola e la voce esce indistintamente dalle fauci in fioco gemito; ei sente strozzarsi la gola da mano invisibile. Vince alfine, e favella. Ma appena annunziato il vicino delitto, stramazza semivivo sul pavimento.

Quest'è un ipotetico esempio di volontà eroica intensamente occupata a sormontare fortissimi ostacoli, e che gli espugna con violentissimo combattimento. In quella vece, la morte di Socrate, che beve la cicuta senza turbarsi, ragiona sorridendo, consola gli amici, svolge con accuratezza dialettica sublimi argomenti a favore dell'immortalità dell'anima, ci mostra nel proprio lume i caratteri dell'eroismo tranquillo.

Il primo esempio penetra l'animo con maggiore veemenza: vi sfolgoreggia quella sublimità, cui non è disacconcia la denominazione di *terribile*. Nel secondo esempio, la serena costanza del filosofo, la facondia de' suoi estremi detti, la grazia de' suoi motti persino faceti, producono un senso di compiacenza quasi ilare, nel mentre stesso che ricolmano lo spirito di stupore. Leggendo il racconto della morte di Socrate, presso a Platone, pieghiamo le labbra come quando siamo per formare un sorriso, e ad un tempo componiamo la fronte al raccoglimento patetico.

Se poi non vi dispiace una parità desunta dalle arti del disegno, l'eroismo degli sforzi somiglia al sublime di Michelangelo, le cui figure rappresentano energia di movimenti, e vigore di muscula-

tura risentita. L'eroismo placido corrisponde alla maestosa quiete di sembiante e d'atteggiamenti lodata nello stile delle sculture greche.

Oltre a questa differenza generale, le belle azioni agiscono sull'animo di chi le considera con una varietà indefinita di modificazioni, accidenti e circostanze morali.

Alcune si veggono ispirate specialmente dal desiderio di consecrare a soccorso d'altrui le proprie sostanze, la privata ricchezza ed utilità. Travagliata Milano da pestilenza, affamata la plebe, chiuse le officine, mancati i lavori cittadineschi; S. Carlo, antesignano d'ogni impresa caritativa, avendo già vuotati gli scrigni per comprare del pane, vede il popolo lacero ed afflitto dalle intemperie. Che fa egli? Mette mano, dà fondo alla guardaroba. Toglie gli addobbi dalle pareti del palagio arcivescovile, le cortine dai letti, di tutto fa acconciare vesti per l'indigenza (1).

In altre azioni è principalmente cospicua la forte determinazione di ubbidire ad ogni costo al proprio dovere. Il medesimo S. Carlo parlava a se stesso: « Le anime del mio popolo hanno bisogno di assistenza pronta; il mio clero di esempio onde ardisca di prestarla. Di tanto vo debitore al mio gregge, al mio clero ed a Dio ». Quindi esce animoso e percorre la città; si accosta agli ammalati, a coloro che agonizzano di peste; apporta consolazioni e sacramenti (2).

---

(1) La condizione di miserabile nullatenente, che sino allora si era appalesata co' cenci, in quei giorni di castighi straordinarî e di straordinarie beneficienze del Cielo argomentavasi da un insolito splendore d'abbigliamenti: avverte lo storico Giussani.

Mascherata incomparabile! Mendicanti in farsetto di broccato, di velluto finissimo, di porpora cardinalizia. Ne avrebbe riso e pianto di gioia quel gentile d'intelletto e di cuore, S. Francesco di Sales, che era solito dire: « I giorni carnascialeschi mi rattristano ».

(2) Ma eravi obbligato in persona? Come arcivescovo, forse non lo era; nemmeno vedendo scorato il clero. Come santo, certamente sì: almanco come ad opera di perfezione, specialmente dettatagli da quel Dio, che gli dava forze valevoli ad eseguirla.

Nessun'opera di perfezione deve pretermettersi dal verace discepolo del Vangelo, qualvolta la intimi specialmente una straordinaria ispirazione dall'alto. Quel giovane, che invitato da Gesù Cristo ad essere compagno degli Apostoli e rinunciare però ad ogni suo avere, non volle staccarsi dalle sue possessioni e rompere tutti i vincoli della vita ordinaria, fu compianto da Gesù Cristo medesimo con sentenze le quali fanno rabbrividire.

Iddio sapeva preservare nel più fitto del contagio l'esemplare prelato. Iddio voleva che un eroe insegnasse agli altri pastori dell'anime il sacro coraggio, di cui mancavano. La storia

In generale: l'entusiasmo che ispira atti eroici, alle volte riempie lo spirito con emozioni non dissimili da quelle della gioia. Socrate aveva il sorriso sulle labbra nell'incontrare la morte. Il Montesquieu soprallegato è da credere che scemasse il suo forziere di centinaia di zecchini, a liberazione di quello sconosciuto, con esultanza più soave che non ne sogliono provare gli sposi quando presentano un gioiello alle fidanzate.

Altre volte, poi, lo spirito è malinconico; ma è risoluto; non esita, non vacilla. Sarà egli permesso di mentovare Colui che non possiamo qualificare col titolo di *eroe*, essendo l'Uomo Dio? L'anima umana di Gesù Cristo fu addolorata sino a patire gli spasimi interiori e morali dell'agonia nell'Orto, sino ad esserne, per l'apprensione mentale della morte in croce, scosse tutte le fibre del Corpo Santissimo, da' cui pori trasudò vivo sangue. Ma in travaglio così fiero, l'Uomo Dio proferiva: « Sia fatta la tua volontà, Padre mio di colassù: io consento di stare confitto e di spirare sul Calvario, in mezzo a due ladroni ».

Del resto: in alcuni casi la virtuosa magnanimità sormonta dolori quasi intollerabili; in varî altri casi essa fa resistenza a piaceri dai quali è assai difficile non rimanere soggiogato. Lasciamo ai lettori l'incarico d'investigarne gli esempi.

Conseguenza: la bellezza morale dell'eroismo e delle altre azioni risplendenti per esimia virtù, dipende da molte qualità, non da una.

---

attesta che l'esempio di lui cangiò i cuori; trasformò i pusillanimi in prodi, i lenti in alacri, i renitenti in volonterosi.

Questa santa abitudine di ardimento cristiano, prosegue la storia, si è continuata a palesare nel secondo castigo di pestilenza a Milano nel 1630. Però il cardinale Federigo, le cui virtù non si obbliano da chi sta genuflesso dinanzi al Borromeo, santificato, il cardinale Federigo non ebbe mestieri di recarsi, come lui, sì presso al pericolo. Altri vi andava; egli dal suo gabinetto governava, e beneficava gli ammorbati con generali provvedimenti.

Piacque al Dispensatore degli ufficî e dei doni che Federigo seguisse i dettati della più consueta prudenza. Capitano di un esercito agguerrito, tenne l'arte dei generalissimi, i quali non corrono alla mischia tra le prime schiere della vanguardia.

S. Carlo fu un Davide inviato dal Signore ad affrontare le armi nemiche con pochi ciottoli e una fionda villesca.

§ 2. *Di alcune ulteriori bellezze morali.* Nella giornata delle nozze, bellissimo è il sentimento di trepidazione ed il pensiero della giovane, che vede essere imminente l'ora in cui deve andare lungi dal fianco materno: bella è l'affezione dello sposo, rispettoso, ma ilare. Eppure sono emozioni differentissime.

Diverse da coteste, e differenti fra loro sono molte altre morali avvenenze, fra le quali: la tenerezza delle madri verso i loro bamboletti è come un istinto *sui generis*, un sentimento involontario. È una delle più soavi leggiadrie dell'anima umana ([3]).

Chiunque abbia rimirato due fanciulletti che si abbracciano e si danno un bacio, vi avrà scorto una indescribibile espressione di benevolenza innocente. Prescindo dalla grazia esteriore di quei corpicciuoli; alludo solamente all'espressione affettuosa.

Le manifestazioni morali di una cortese ospitalità anch'esse ci appariscono notabili per una intrinseca sorte di bellezza; possedono uno speciale pregio estetico.

Più oltre: da che mai nasce il divario tra la liberalità di un comune soccorso pecuniario e la visita di Sofia alla capanna dei due contadini descritta dal Rousseau? Non già da un maggiore dispendio fatto da Sofia, bensì da altre più delicate ragioni.

Infatti; quante volte le comuni elemosine non ci escono di mano per consuetudine o per liberarci dalla molestia d'un chieditore importuno; e talvolta a malgrado di un dubbio secreto d'incoraggiare la pigrizia e l'ipocrisia; mentre donando ad uno sconosciuto accattone, chi sa? ... Qualunque più tenue elemosina, data a tempo, è una buona azione; ma per altro non è un atto che supponga necessariamente un considerevole sentimento di compassione o di benevolenza, nel cuore della persona che la fa. Per lo contrario, la visitatrice dei due contadini presso il Rousseau, si dimostra impietosita all'aspetto dei dolori di essi e sa alleviarli colla più riguardosa destrezza, a lei insegnata da zelo affettuoso. *Emile attendri la contemple en silence: homme, aime ta*

([3]) Astrazione facciasi dalle circostanze in cui la svisceratezza materna rende capaci le donne di tollerare non leggieri disagi e incontrare de' pericoli. Si parla dei momenti di quiete prospera e di pretta delizia.

compagne: Dieu te la donne pour te consoler dans tes peines, pour te soulager dans tes maux: voilà la femme ([a]).

In sostanza: alle espressioni della pietà, della cortesia, della tenerezza o consimili, compete un carattere estetico di bellezza morale, quand'anche non ne provengano azioni di cospicua e non ordinaria virtù: quand'anche siano disposizioni ed esternazioni dell'animo, non rare né malagevoli all'umana volontà.

Ivi primeggia un carattere fondamentale oppostissimo a quello dell'eroismo, massimamente dell'eroismo degli sforzi; il quale pratica austerissime virtù e supera difficoltà gravi mediante l'intensa violenza della volontà che combatte il naturale appetito; come abbiam detto.

Ben lungi da ciò, coteste virtuose avvenenze appariscono esser frutti spontanei di soavi e non riprovevoli inclinazioni dell'animo: nel quale proposito giovi di notare che tale spontaneità conferisce al diletto che proviamo nel contemplarle.

Infatti: quantunque ci sia gradito di vedere un uomo dotato di ferrea fortezza, che sa resistere costantemente agli allettativi del piacere e tollerare i dolori con fermezza; per altra parte, è gradito altresì lo spettacolo degli affetti dolci miti e leciti, i quali arrivano senza fatica al loro scopo. In consimile guisa, se ci diletta l'osservare i tori che percuotono gagliardamente coll'unghia il terreno, mettendosi in procinto di combattere cozzando, ci piacciono altresì le farfalle che si vanno a posare sopra i fiori, senza nemmeno curvarli col tocco de' loro corpi leggieri, dirò così, come l'aria.

§ 3. *Continuazione.* Prese ad una ad una quelle azioni probe che vengono semplicemente dettate da comune equità, moderazione o simili principî di consueta buona condotta, esse vengono lodate come oneste. Ma a meno che non sorgano ad un eminente grado di merito, considerandole ad una ad una in concreto, non ottengono il titolo di *belle*. Restituisce alcuno una tabacchiera costosa da lui trovata, un oriuolo smarrito? È un'azione consentanea alla

---

([a]) [*Emile*, V, in *Coll. compl. des oeuvres de J. J. Rousseau*, t. X, pp. 112-3].

probità. Non però udendo narrare una siffatta restituzione, voi sentirete quel vivido gusto interno, quella notabilissima particolare compiacenza dell'animo, che suole venirvi procacciata dalle cose le quali possedono veramente la dote della morale bellezza (4). Similmente, se vi è riferito che altri abbia conchiuso un contratto di compera e vendita, attenendosi alle ragionevoli norme dell'equità. Questi esempi dimostrano, che gli atti ordinarî di semplice probità, equità, ecc., non possono citarsi fra gli oggetti sentiti dall'uomo come belli.

Ma avvertite: ciò è da negarsi soltanto ove si discorra dell'impressione prodotta in noi da ciascuno di tali atti considerati isolatamente, in concreto, uno per volta. Viceversa, se riflettete in astratto alle virtù della probità, moderazione e via via, troverete che cotesti metafisici enti posseggono per se stessi una morale bellezza evidentemente palese all'intelletto e sentita dal cuore. Riflettendovi in astratto, la sentirete (5).

Perché mai? Ne accenneremo due ragioni.

Primieramente, quando si riflette in astratto a qualsivoglia delle accennate virtù, si pensano implicitamente moltissime azioni probe o eque o moderate o prudenti, ecc., il cumulo delle quali

---

(4) Cagionerebbe sommo divario la circostanza, che il restitutore fosse un meschino nullatenente condannato dalla sua povertà a patire disagio di pane.

È fama che un cencioso mendicante di Parigi, avendo buscato un luigi d'oro da un passaggere, appena s'avvide che moneta fosse, corse sulle orme del benefico elemosiniere, il quale andava a suo cammino speditamente. Raggiuntolo, disse: « Signore, ecco il vostro danaro; è oro, non credeste di darmelo ». A ciò il donatore, ed era il poeta Molière: « Ove mai si è appiattata la virtù! ». Né rivolle ciò che avea regalato scientemente.

(5) A dir vero, e considerando nel suo intrinseco la cosa, anche ciascun atto in concreto è dotato di bellezza morale. È gustato in Paradiso dagli angeli con una delizia da loro non provata quando fanno ricordo pel giorno finale di certe splendidissime imprese secondo il mondo. Ma l'uomo, replichiamo, non sente così. Altrove ne verrà ragionato men di volo, e mostrato che ciò deve attribuirsi all'infermità ed alle infelici tenebre della nostra natura.

Intanto si stabilisca: che ciascun atto di comune probità, od equità o simile, in concreto, ha bellezza intrinseca a lui essenziale; ma non già bellezza esteticamente sentita da noi miserabili discendenti d'Adamo; e però tali atti non chiamansi *belle azioni* nel consueto linguaggio.

Valga una similitudine. Le formole dell'Eulero, i metodi del Gauss, non sono belli per la mente d'un idiota, atteso che non li capisce e quindi non ne sente lo scientifico pregio. Similmente noi non iscorgiamo, come dovremmo, il pregio d'ogni atto virtuoso, abbenché consueto e non arduo; per conseguenza non ne sentiamo l'essenziale bellezza.

Salvo qualche eccezione, da cui è d'uopo prescindere.

ha valore di gran lunga più grande che non ciascun atto particolare. Mille scudi formano un capitalotto, uno scudo solo non importa gran che.

In secondo luogo, si pensa virtualmente alla perseverante abitudine di praticare quegli atti in ogni occasione. Ora: se è facile ciascuna di quelle azioni, presa isolatamente [6], non lo è la costante ripetizione di esse. Una vita la quale non contasse se non azioni probe, moderate, eque, prudenti, quantunque nessuna di loro individualmente si alzasse oltre al consueto, sarebbe una vita, nel suo totale, ammirabile e rara. Chi mai non sarebbe portato a contemplarla con rispettosa compiacenza? Chicchessia, in quel totale, sentirerebbe morale bellezza.

§ 4. *Continuazione*. Ma viceversa, la umana corruttela reputa belle anche le cose viziose.

Ammira con compiacenza certi eroi risplendenti per un misto di vizî seducenti e di virtù terrestri, di sentimenti altieri, di possanza e gloria di mondo.

Ci sono persino degl'individui, cui piace di ponderare famosi tradimenti, congiure sanguinarie, inganni sottilmente orditi, applaudendo que' miseri animi al trionfo della malvagità. Lo rimirano con delizia; come la plebe romana esultava nel vedere uomini nell'anfiteatro sbranati dalla unghie gagliarde e divorati dalle zanne terribili d'un leone o d'una tigre.

Che sorte deplorabile di bello!

§ 5. *Continuazione*. L'uomo onesto può ammirare anch'egli la fortezza d'uno scellerato; ma in quanto è fortezza: la perizia militare e politica d'un ingiusto conquistatore; ma in quanto è scienza: l'acume d'una beffa; ma in quanto è acume: l'ingegnosa destrezza d'un ladro; ma in quanto è destrezza scaltra: le sottili e profonde combinazioni d'un cospiratore; ma in quanto sono trame profonde e sottili. Basta che ne deplori e ne abborrisca l'impiego.

Tutto quello che costituisce una dote dell'uomo fa parte dei

---

[6] Parlo sempre delle comuni.

doni conceduti da Dio alle creature: il male sta nell'abusarne (7). Adunque, hanno per se stesse pregio reale e vero, la forza di un animo saldo come il ferro, il coraggio guerriero, la destrezza politica, l'acutezza della mente, e per conseguenza, sono elementi della bellezza morale definita da noi.

§ 6. *Avvertenza.* « Il sapere, l'acume dell'ingegno, e consimili prerogative del cervello, non debbono esse collocarsi fra le cose da cui è composta quella specie di bello, che voi stesso, o scrittore, avete altrove stabilito di distinguere coll'appellazione d'*intellettuale* e *scientifico*? ».

Senza dubbio: voi avete ragione, savio lettore, da cui fingiamo che ci venga promosso cotesto quesito. Tali doti appartengono tanto a que' fenomeni del bello, che chiamiamo specialmente *bello morale,* e dei quali fu discorso presentemente, quanto agli ulteriori fenomeni estetici, di cui siamo per fare parola nel capitolo seguente; ove tratteremo di quella sorte di bellezza, alla quale assegniamo il titolo particolare d'*intellettuale* e *scientifica.*

Le nostre classificazioni s'intrecciano l'una nell'altra.

Capitolo VI

Delle qualità costituenti la bellezza scientifica e intellettuale

§ 1. *Della bellezza propria di alcune nozioni di fisica.* Innumerabili, in vero, sono i fenomeni fisici che la mente nostra non sa spiegare. Dio solo conosce tutti i suoi secreti. Tuttavolta piacque a Lui di lasciarci discoprire e interpretare moltissime cose concernenti questo mondo offerto alle indagini dell'intelletto umano. La considerazione di esse, oltre all'erudirci lo spirito, procaccia non di rado un sentimento d'estetica dilettazione, che ci fa escla-

(7) Possiamo contemplare con ammirazione persino la scienza e la destrezza degli spiriti reprobi, i demonî. Ripetasi ben chiaro: come *scienza* e *destrezza*: e *non altrimenti,* soggiungerebbe lo stile cauto de' notai.

mare: « Quanto è mai bello l'ordine della natura! ». Alcuni esempi, come a saggio del molto più che omettiamo.

I

I pianeti, fra i quali la nostra terra, si movono regolarmente intorno al sole, la terra si aggira volgendosi sul proprio asse. Indi l'armonia del sistema planetario, indi la vicenda delle stagioni, indi il giorno e la notte; indi le ecclissi prevedute dagli astronomi con certezza, che sembra profetica.

Quanto non è stupendo codesto planetario sistema! Quanto non è dilettoso il fissare i pensieri alla legge della gravitazione universale scoperta dal Newton, e confermata dagli osservatori del cielo venuti dopo di lui!

II

Volgiamo lo sguardo alle vette delle montagne biancheggianti per neve, che investita dalla luce del sole diviene splendida e rassomiglia all'argento. Non paghi di ricreare la vista colla sensibile appariscenza di questo maestoso spettacolo, interroghiamo la fisica: a che servono quelle masse di neve?

La fisica ci ammaestra, che servono a varî fini; e fra gli altri a formare o arricchire di acque i fiumi che scorrono nelle pianure: i fiumi sì utili al regolato innaffiamento delle campagne, al trasporto delle derrate su barche, alle macine, seghe di legnami ed altre macchine dell'industria (1). Considerando pertanto la causa finale delle nevi splendenti delle alture, cioè il fine a cui giovano, l'uomo ravvisa una loro speciale bellezza appartenente all'ordine fisico della natura: bellezza anche questa intellettuale e scientifica.

---

(1) « Ma i fiumi ingrossano qualche volta soverchiamente, traripano: ma dalle nevi delle Alpi ci vengono ben anche rovinosi torrenti. I campi ne sono devastati, siamo travagliati da inondazioni ».

Verissimo. Adoriamo la Provvidenza nei beni e nei mali. Bello è l'ordine statuito dal Signore nelle cose: bello tutto, e tutto ammirabile. In alcuni punti la bellezza si palesa più chiara; e noi gustiamola con più sensibile diletto. Quanto agli altri punti, professiamo con sicurezza, che vi è un bello occulto, ma non men vero e reale. La mente rischiarata dal Vangelo lo scopre in certo modo, cioè lo riconosce implicitamente, rammentando in astratto, che la Sapienza Eterna si prevale di tutto ciò che esiste nel mondo; e quindi anche delle intemperie e delle calamità, per mandare ad effetto i suoi benefici e soprannaturali disegni sugli uomini.

III

A che servono i venti? A più fini ancor essi, fra i quali: a recarci le nuvole, onde scendono le piogge ristoratrici dell'aria affocata nell'estate e ravvivatrici delle biade appassite.

A sospingere le navi sul mare e percorrere con esse tutto l'ambito del globo. Senza i venti non saremmo pervenuti a scoprire l'America.

I venti servono a portare le semente dei vegetabili da un terreno ad un altro, e persino depositarne nelle screpolature di rupi asprissime, su precipizî inaccessibili.

I venti sono adunque nocchieri, ingegneri, giardinieri ed idraulici. Attonita la fantasia de' poeti è tentata di esclamare: « Non fu senza specioso motivo la favola di Noto, Euro e Zefiro, creduti iddii dalla gentilità ». E più accortamente ripiglia l'intendimento cristiano: « I venti sono invisibili benefattori. Simboli degli spiriti angelici, poderosi ed impercettibili, che percorrono la terra in soccorso all'uomo, veloci ministri d'ogni cenno di Jehovah ».

IV

Perché mai gl'individui della umana specie sono sì lenti a crescere di statura e di forze? Per questa, oltre ad altre cause finali.

Se i fanciulli di cinque o pure sei anni, avessero tutta o quasi tutta la forza propria dell'età perfetta, come i pulledri ed i giovenchi, le famiglie, anzi le città sarebbero infestate da una frotta d'abitatori avventati e malefici. I domestici ed i concittadini soffrirebbero mille guai dalla loro musculare gagliardia, non ancora governata dal discernimento. Quante busse non ci darebbero all'impazzata! Quante merci, quante mobiglie non ci guasterebbero! Che masnada di facinorosi, innocenti nell'animo, ma perniciosi col braccio!

Santo consiglio della natura è la diuturna debolezza delle membra infantili e fanciullesche: bello intellettualmente per chiunque ne consideri il savissimo fine.

V

Sono intellettualmente belle anche le acconcezze di forma, di dimensione, di durezza, di mollezza, di elasticità ravvisate dall'anatomico e dal botanico, che studiano l'uso delle parti esteriori e interiori ne' vegetabili e negli animali (2).

VI

Talora cotesto bello, nascente da naturale pregio d'organismo animale o vegetabile, discopresi osservando come la natura sappia produrre con pochissimi mezzi una immensa moltitudine di effetti differentissimi. Verbigrazia, con tre o quattro corpi semplici, il carbonato, l'ossigene, l'azoto e l'idrogene, essa compone *essenzialmente*, come parlano i chimici, la famiglia multiforme degli alberi, delle erbe, de' pesci, de' volatili e degli animali terrestri. Eppure sono sì varî di sembianza e di carattere. Vi è legno, vi sono foglie, fiori: vi è corteccia e succhio: vi è farina e polpa: sangue, linfa, muscoli, ossa, sostanza cerebrale, corna ed ali, unghie e pelo, cartilagini.

Altre volte ci piace di considerare la moltitudine e la delicatezza degli organi cospiranti a far vivere un animale solo, individuo, a far sussistere un solo vegetabile: per esempio, la sorprendente complicatezza e finezza con cui è formato il corpo di ciascun uomo.

§ 2. *Della bellezza intellettuale nelle opere dell'industria meccanica.* Invenzioni ammiratissime per la loro sapiente semplicità e perciò bellissime sono la leva, il piano inclinato, la spirale d'Archimede.

Viceversa, una stupenda congerie di cose, di parti e d'ingegnosi spedienti, rende pregevoli e gradite all'intelletto le grandi moli dell'architettura navale, i vascelli. L'intendente osserva l'artificio della curva data al corpo della nave, per cui rendesi atta

---

(2) Ove tali convenienze di forma, misura, ecc., vadano unite ad avvenenza esterna, sensibilmente aggradevole all'occhio, ne risulta quella bellezza visibile mista, di cui si è tenuto discorso nel secondo paragrafo del capitolo terzo.

Avvertenza da estendersi agli altri esempi di bellezze intellettuali, di cui nel paragrafo che segue nel capitolo presente; e a qualunque caso consimile.

a rompere le onde marine, la calcolata disposizione e dimensione delle vele, la grossezza convenevole delle gomene e delle ancore, la collocazione de' boccaporti, de' passaggi, delle artiglierie, de' magazzini, de' ricoveri pe' marinai.

Scrupolosa ed opportuna esattezza si ammira nelle macchine degli osservatorî astronomici, ed in quegli strumenti che servono ad esplorare i più delicati fenomeni della fisica sperimentale.

§ 3. *Della bellezza intellettuale nei ragionamenti, proposizioni, teorie e trattati scientifici.* Non di rado l'investigazione del vero riesce penosa. Un ragionamento astrusissimo, lungo ed intralciato, né ciò per colpa dell'autore, ma per la difficoltà dell'argomento, ci obbliga a faticosa contenzione dello spirito. Noi non possiamo lagnarcene collo scrittore, il quale ha fatto quel ch'era fattibile per essere chiaro; ma per certo, durante siffatta necessaria fatica non veniamo ricreati da emozioni estetiche. Se per altro quel ragionamento astrusissimo, dopo aver tollerato lo stento d'apprenderlo, ci lascia istruiti di qualche importante verità, noi allora ripensandovi lo commendiamo siccome bello. *Bel ragionamento*, pronunziamo fra noi stessi, *bella conclusione*. Il fastidio avuto nel meditarlo lentamente, l'impazienza, onde forse siamo stati sorpresi di quando in quando, attesa la lunghezza dello studio, la noia che per avventura ci assalì e ci fece interrompere la lettura per dare riposo alle fibre stanche del cerebro, queste ed altre spiacevoli sensazioni se ne vanno dimenticate.

Bello poi nominiamo, per le stesse ragioni, un trattato o una dissertazione, in cui s'incontrino molti ragionamenti parimente astrusi. Passato il travaglio dello studiare, ne resta il frutto. Rimane nella mente la gradita idea, che il difficilissimo scritto contiene verità non volgari, insegnamenti utili; e ciò fa risguardarlo con rispettosa simpatia, con approvazione non disgiunta da piacere intellettuale.

Se la rimembranza di argomentazioni faticose ([3]), ma commen-

---

([3]) Per colpa della materia, non dello scrittore.

devoli per le non comuni verità che insegnano, ci fa gustare un diletto interiore dell'animo, pel quale dichiariamo essere belle le argomentazioni medesime; molto più dovremo sentire bellezza ne' libri che ci forniscono all'intendimento cognizioni scientifiche, guidandolo per una via piana, breve e senza intoppi. Però *belli* diconsi peculiarmente gli aforismi, i ragionamenti, i corollarî, gl'interi trattati, ove ci vengono spiegate ed enunziate cose di molto peso, in istile facile; con idee che s'intendono alla prima, e sì felicemente ordinate, che si collocano da se stesse nella memoria.

Un'altra qualità, onde vengono abbelliti i teoremi delle scienze, si è la moltitudine delle conseguenze derivanti da un solo teorema o principio. Vedetene un esempio. Bella è la definizione dei metafisici e dei grammatici filosofi, che la metafora ed altri tropi, non sono invenzioni degli scienziati, ma spontanee maniere di parlare famigliarissime agli uomini rozzi ed ai popoli barbari. I contadini, le donnicciuole, i selvaggi fanno mille metafore, metonimie, iperboli, senza riflettervi, né sognarsi di parlare figuratamente; non saprebbero spiegare in altro modo l'animo loro. Bella è questa definizione ideologica; massime se ponderiamo quali e quante conseguenze ne abbiano cavato i filosofi e gli eruditi. Servì al Vico e a molti altri ragionatori, per discorrere sull'essenza e sui primordî della poesia. Servì a penetrare nell'indole dell'umano linguaggio in generale, ed a studiare specialmente la natura di varî linguaggi antichissimi nel mondo. Servì a determinare molte cose relative al carattere ed ai pregi che aver deve l'eloquenza oratoria, per essere vera eloquenza, non fanciullesca ed inorpellata. Servì persino ad interpretare parecchi punti nei Sacri Libri, in que' luoghi che non si debbono definire co' soli principî della Fede e co' lumi infallibili della Chiesa, ma commentare accessoriamente coll'erudizione umana.

Più innanzi: la mente non ci venne conceduta per la sola meditazione; bensì anche per procurarci delle cose utili al vivere. Però, quando un'idea scientifica, ingegnosa per se stessa, risulta oltre a ciò feconda di non frivoli vantaggi sociali, l'ammiriamo più intensamente, la consideriamo con compiacenza più grande. Se l'inoculazione del vaiuolo vaccino, invece di difenderci da una

malattia terribile ([1]), si limitasse alla galanteria d'un cosmetico, cioè a preservarci il viso dai butteri, che sono quelle cicatrici lasciate sovente dal vaiuolo umano, se in somma non facesse altro di bene che giovare superficialmente all'avvenenza del volto, come certe acque de' profumieri, buone ad imbianchire la cute, il nome del Jenner non brillerebbe di quella fama che promette di rendere immortale la memoria d'uno scienziato.

Una circostanza ulteriore atta a conferire un notabile pregio di bellezza ai trovati intellettuali apparirà da un aneddoto famoso nella storia della fisica. Le oscillazioni d'una lampada cadute un giorno sotto gli occhi a Galileo nel duomo di Pisa, gli bastarono per ideare i pendoli, strumenti d'infinito vantaggio per la precisa misura del tempo: quindi per l'astronomia, per la nautica e per altri studî. Che perspicacia rara e felice non dovea possedere l'intelletto di quest'uomo, cui bastò un cenno di sì poco momento per sollevarsi ad una scoperta fondamentale nella scienza della natura? Egli solo ve la presentì, egli solo fra tanti millioni di persone che videro il tentennare delle lampade.

Né qui sarebbe chiuso l'elenco delle particolari qualità o circostanze, da cui proviene la bellezza de' ragionamenti e de' trovati scientifici. Ma noi non ci obblighiamo, né adesso, né altrove, ad offrire a chi legge enumerazioni complete.

Capitolo VII

Delle qualità costituenti la bellezza letteraria

§ 1. *Enumerazione*. La bellezza letteraria risulta:

I

Dalle immagini di cose visibili, che piacerebbero se fossero realmente presenti ai sensi: le descrizioni d'un giardino, d'un palagio sontuoso, d'un vago animale, ecc.

([1]) Quanto sicura e durevole difesa, lo accertino i medici.

Ma gli autori di poesia, di romanzi, di novelle, di qualsivoglia composizione letteraria, pongano ben mente alla natura dello strumento di cui loro è d'uopo servirsi per esternare le loro idee, il quale è la parola. Non si perdano in certi sminuzzamenti ed in certe descrizioni scrupolose degli oggetti visibili, sperando di così imitare la pittura e mettere sotto gli occhi le cose con maggiore evidenza ed in guisa più aggradevole. La pittura rappresenta a maraviglia i corpi, disegnandone visibilmente le parti, le sembianze, la configurazione; ma quelli che ambiscono, ne' loro libri, di descriverle per minuto con vocaboli e con frasi, non ne trasmettono agli altri immagini adequate e chiare; sicché l'ascoltante rimane freddo e spesse volte si annoia. Lo stile letterario non è tavolozza e pennelli.

II

Altre letterarie avvenenze provengono dalla rappresentazione e dall'elogio eloquente di costumi, di affezioni e di parecchi morali accidenti che si contemplerebbero con diletto, qualora li vedessimo praticare personalmente da alcuno. Per esempio: tenerezza materna, integrità, pietà filiale, militare coraggio, carità di patria e simili.

III

Bella è pure la rappresentazione di scelleratezze straordinarie, di caratteri energicamente viziosi, di profondi rimorsi senza ravvedimento, ecc.

Perché? Perché all'energia e grandiosità de' sentimenti, benché malvagi, alla potenza della mente e della volontà, benché impiegata perversamente, l'uomo tributa una certa ammirazione di stupore: astrazion fatta dall'immoralità e dall'abuso [1].

Oltre a ciò le immagini di scelleratezze e delitti, opportunamente collocate in un poema od in un dramma, possono dar prova che l'autore è conoscitore profondo della misera corruttela mondana; possono essere imitazioni fedelissime di quello che interviene nella vita. Così nol fossero giammai!

---

[1] Sottintendiamo le avvertenze e le distinzioni fatte altrove.

IV

Nasce bellezza letteraria persino dalla giusta sposizione di avvenimenti, discorsi, maniere d'agire, che ci riescono indifferentissimi quando ci si presentano nel mondo reale, e non in quello de' libri. Bello è il cicalio di due femminucce della plebe, imitato esattamente da un autor comico; bella è la descrizione delle incolte riverenze di un povero agricoltore, che si presenta all'udienza d'un principe, venendo espressa con verità di costume da un romanziere. L'imitazione è per sé una sorgente di piaceri.

Non altrimenti, una casa triviale, un armadio grossolanissimo, un cane, un gatto, né belli né brutti, se vengono disegnati bene e ben coloriti in [un] quadro, si lodano come lavori pregevoli dell'arte pittorica.

La sentenza di Leonardo da Vinci: dovere l'anima del pittore essere specchio di tutta quanta la natura, è buonissima per gli scrittori di cose geniali. Spieghiamoci però; affinché non sembri che contraddiciamo all'osservazione poc'anzi fatta, che molte cose si possono rappresentare ottimamente col pennello e colla matita, ma non collo stile letterario. L'attenzione del pittore deve notare e raccogliere tutto ciò che è imitabile col disegno e il colorito: lo scrittore deve far tesoro di quello che gli oggetti esterni, i casi, e le vicende degli uomini, le sensazioni e le passioni del proprio spirito, gli somministrano di rappresentabile colla favella.

V

Bello è un componimento letterario, in cui s'incontrino riflessioni generali sulla natura umana e siano acute, precise, spiritose, gentili, profonde.

VI

Deriva argomento di lode ai lavori della letteratura dalle emozioni di tenerezza, di pietà, eccitate da essi, o pure d'indegnazione virtuosa, di tragico terrore, di malinconia soave, non tormentosa.

Cotali emozioni vengono per lo più ingenerate nel cuore da racconti relativi ad individui amabili per qualche loro pregio morale: verbigrazia un eroe nella calamità, le sventure d'una donna affettuosa e modesta; Lucia nel castello dell'Innominato,

Adelchi moriente, caratteri virtuosissimi ideati da Alessandro Manzoni.

VII

Eccitare la curiosità, mantenerla viva, sino a tanto che il leggitore non arrivi ad uno scioglimento, per quanto sia possibile, inaspettato, è un artificio che alcuni pregiano, a dir vero, soverchiamente; ma non è per altro nemmeno da farne poco conto.

VIII

La forza comica, la grazia faceta, sono meriti generalmente riconosciuti.

IX

Pregi sublimi ridondano alla letteratura dalle nozioni dell'infinito, di cui nel seguente capitolo.

X

L'ordinata disposizione delle parti, la chiarezza, la rapidità, l'energia, la proprietà dell'elocuzione, ecco un altro complesso di qualità confacentissime al bello nei componimenti letterarî.

XI

Le prose ed i versi sono una serie di suoni artificialmente prodotti. Partecipano quindi, benché in grado assai tenue, a qualcuna delle bellezze della musica.

XII

Il valore di tutte le bellezze letterarie d'un libro cresce a misura della loro originalità, della superiorità in confronto d'altri scritti del medesimo genere, delle difficoltà superate senza sforzo che comparisca.

Queste circostanze sono atte ad aumentare il pregio anche de' quadri, degli spartiti musicali, delle opere meccaniche, ecc. Per non ripetere più volte la stessa cosa, abbiamo indugiato sin qui a farne menzione.

Conseguenza

Alla bellezza letteraria contribuiscono, più o meno, direttamente o indirettamente le altre specie di bello ([2]); ed a farla compiuta si aggiungono alcune prerogative ulteriori.

§ 2. *Avvertimento incidente.* Spettano alla bellezza letteraria i motti spiritosi proferiti nel conversare, le argute ed improvvise risposte, l'amenità, l'ordine e perspicuità d'un racconto fatto per intertenere un crocchio d'amici, e altre cose di ugual sorte.

Sono frutti estemporanei, i quali provengono da certe doti d'ingegno, che coadiuvate dallo studio si rendono sempre più idoneee all'uopo di chi deve esercitare lodevolmente la letteratura propriamente detta.

Starei per soggiungere che nelle domestiche brigate *on fait de la littérature*, senza darle codesto titolo, come monsieur Jourdain, secondo la commedia francese, fece *de la prose* sino a quarant'anni prima di sapere che il suo discorrere quotidianamente, non essendo in versi, era prosa.

Capitolo VIII

Dell'infinito

§ 1. *Avvertenza.* Le bellezze che l'uomo sente nella contemplazione dell'infinito non costituiscono una specie di bello separata da quelle che vennero classificate nelle pagine addietro.

Adunque, cortese lettore, non dispiacciavi di collocarle ai luoghi loro tra le categorie già stabilite: a dettame del vostro proprio discernimento.

([2]) Indirettamente, per cagione d'esempio, vi contribuisce la bellezza visibile fisica, perché descrivendo leggiadri oggetti, senza troppo sminuzzarli, si producono certe immagini graditamente abbozzate nella fantasia del lettore; ma non si offrono agli occhi di lui fisicamente le cose. Direttamente vi contribuisce la bellezza acustica, perché piace fisicamente l'armonia de' periodi uditi leggere da altri, ovvero letti e pronunziati da noi medesimi.

Ciò premesso, a fine di allontanare gli equivoci, mettiamoci a svolgere il soggetto del capitolo presente.

Per due strade l'intelletto umano arriva a gustare le bellezze inerenti alla contemplazione dell'infinito.

a) Contemplando cose per se stesse finite, ma tanto superiori alle forze dei nostri sensi e dello spirito nostro, che ci paiono senza limiti, eccedenti ogni numero e misura. Se la frase è concessa, noi allora contempliamo un infinito fantastico, un infinito relativo a noi, alle forze degli umani pensieri; non vero e assoluto.

b) L'altra via di gustare le bellezze inerenti all'infinito si è di contemplare l'infinito stesso, vero e assoluto.

§ 2. *Dell'infinito fantastico*. Più sorte d'oggetti ci procacciano una dilettevole percezione dell'infinito fantastico.

I

Se osservate l'oceano, non ne scorgete i confini. Che immensa pianura liquida! Quanto più la rimirate, impiegandovi tutta l'energia dello sguardo e volgendo l'acume della vista al punto lontanissimo, ove il mare sembra confondersi colla volta del cielo all'estremo lembo dell'orizzonte, meno vi riesce di discernere il preciso limite della marina.

L'oceano ha lidi, lo sapete. Ma il non scoprirli, ma il vedervi davanti una indeterminata e vastissima superficie di acque, vi stampa nel cervello una idea d'infinito, che vi piace, sebbene fantastica. Così picciolo atomo è il nostro corpo, così fiacchi i sensi, che lo sterminato per la nostra vista ci colpisce come se fosse sterminato davvero, cioè senza alcun termine. Sì essenzialmente nato fatto è l'uomo per anelare a cose illimitate, che quest'infinito illusorio gli risulta delizioso. Sublime è l'oceano, sublime e bellissimo.

II

Passando ad un'altra specie d'oggetti: recatevi nel mese di aprile in un'aperta campagna. Quanti alberi in fiore! Quanti fiori su ciascuno di essi! Ne siete compresi d'ammirazione. Ebbene: ponderate ulteriormente. Che moltitudine di vegetabili non è

quella che veste tutta la terra! Quanto diversi di forma, di mole: erbe, alberi, arbusti! Quanto variate le tinte de' fiori, i sapori delle frutta, le figure e collocazioni de' semi! E le piante acquatiche! E i licheni, i muschi, i funghi! E le differenti proprietà nutritive, medicinali, venefiche! E il non esserci, per quanto è lecito di congetturare, due foglie su tutta la terra, che sieno proprio uguali matematicamente!

I botanici disperano di scoprire tutte le varie sorte dei vegetabili e classificarle: or che sarebbe il voler numerare gl'individui? Qui l'intelletto chiede di fare una pausa, sta attonito; e quasi si compiace di essere sì poca cosa al confronto di tanto esuberante dovizia.

Infinito fantastico, il quale viene appreso meditando su di una innumerabile congerie di oggetti; laddove l'oceano ci arreca l'idea dell'infinito mediante la sterminatezza apparente di un oggetto solo, che è il mare medesimo [1].

III

La sterminatezza dell'oceano? Ma non è ella senza termini in certo modo ed immensa in certo modo, qualunque gocciola spruzzata da' suoi flutti, quando vengono a rompersi contro al lido? Sì certo: avvegnaché la mente nostra può dividerla e suddividerla all'infinito.

Similmente dividesi e suddividesi intellettualmente qualunque picciolissimo petalo d'un fiorellino, la punta delle ali d'un insetto, l'occhio d'una formica.

Inesauribile moltitudine di parti sempre divisibili! Particelle innumerabili! V'è dunque un immenso *sui generis* in ciascun atomo della materia; vale a dire, vi esiste un inesplicabile cumulo di atomucci, all'infinito. La mente dell'uomo ne stupisce e gode del suo stupore.

Ma l'immaginazione dell'uomo riflette con ammirazione più

---

[1] Stando a contemplare l'oceano possiamo riceverne ben anco l'idea dell'infinito, che nasce dall'innumerabilità di moltissimi oggetti. Basta che, invece di mirarne la superficie in totale, riflettiamo alle tante e tantissime onde, che in esso si formano, senza che arriviamo a discernere le ultime, più discoste dall'occhio.

intensa ad una varietà ulteriore, non meno singolare che sicura. L'Onnipotente potrebbe creare entro alla cruna d'un ago un globo terracqueo, il quale fosse, dirò così, una copia della terra nostra, un ritratto di essa in picciolissimo. Esistere quindi nella cruna di quell'ago isole e continenti, mari e fiumi. Esservi regni e province, colle loro città, borghi e minori villaggi. E nelle città e nei villaggi esservi case con cortili, gabinetti e sale e mobiglie ed abitatori; i quali abitatori avessero persino gli utensili necessarî a comporre i più sottili lavori, per esempio orologi proporzionati alla loro corporatura pigmeissima. Esserci inoltre nella cruna stessa i suoi elefanti e le sue formiche, balene e pesciolini da prendere a migliaia colle incomprensibilmente sottilissime reti di que' piccini pescatori. Esservi catene di montagne e deserti di sabbia. Esservi un'atmosfera, nella quale si formassero le nebbie, i fulmini, la neve, la grandine e le piogge; volassero alto alto le aquile, gli avvoltoi ed i falchi, e presso al suolo le cingallegre, le farfalle e le mosche.

IV

Viceversa: le città e le province, i laghi ed i mari, non dico i possibili in quella cruna di quell'ago, ma dico gli esistenti nel pianeta abitato da noi, sono granelli di polvere; anzi tutto questo pianeta è egli stesso un miserabile granello di polvere, paragonato col sole e tante migliaia di stelle, ognuna delle quali è un vero sole.

Alzate ad esse la faccia in una notte serena: pensate che cosa sono quei punti luminosi di cui vedete fregiato l'azzurro apparente dell'aria. Chi sa? Forse ciascuna delle stelle è il centro d'un sistema di pianeti simile al nostro. Forse tutte quelle stelle girano, di conserva col sole, che è una stella come le altre, d'intorno ad un altro vastissimo corpo, occultato ai nostri occhi dalla sua lontananza.

E questo sole, per così chiamarlo, de' soli, è forse una stella di un altro cielo sempre più vasto: decorato di molte altre migliaia di stelle. Né ancora è esausta la serie de' sistemi planetarî e stellari, escogitabili, possibili, subordinati l'uno all'altro, concatenati fra loro, di mano in mano più estesi e più lontani da noi.

Oh! La fascinante sublimità dei concetti astronomici quasi quasi ci commove l'anima a segno di farci stimare che l'intera congerie de' corpi sia un vero infinito. Se non che, *materia veramente infinita* è un assurdo; *infinito* e *materia* sono idee ripugnanti.

Per riassumere: la considerazione delle stelle visibili ad occhio nudo, di quelle che discernonsi ce' telescopî, di quelle più oltre, che la ragione ci addita potere esistere negli spazî celesti, dilettaci con peculiari concetti d'un infinito sorprendentissimo, ma pur sempre fantastico.

§ 3. *Del vero infinito.* Infinito veramente è lo spazio, detto dai filosofi *puro*, ovvero *assoluto*. Non già lo spazio riempiuto e determinato dai corpi che vi esistono; bensì lo spazio considerato in se stesso, astrazion fatta dalle cose che vi sono; una estensione vuota a cui la mente non può assegnare limiti, o per meglio dire, che la mente riconosce non poter aver limiti. Ardite dire che questo spazio astratto, vacuo ed assoluto, ha confini? La vostra ragione medesima vi darebbe una mentita.

In somma, noi non possiamo figurarci confini allo spazio puro, come non possiamo concepire termini al tempo in sé, astrazion fatta dalle creature che vi esistono. Il tempo così astrattamente considerato si confonde colla durata assoluta che chiamasi *eternità*: esso diventa un sinonimo dell'eternità, umanamente concepita ([2]).

Ma notate. Lo spazio vuoto e il tempo astratto, considerati da soli non sogliono darci piacere estetico. Sono idee troppo aride, per riuscire idonee ad eccitarci nell'animo le emozioni del bello. Se a taluno ne arrecassero, sarebbe anomalia trascurabile.

La durata astratta e il vuoto, gettano piuttosto la mente in un buio penoso. Non ci sembrano sostanze: né sembrare lo possono, perché nol sono. La durata astratta ci comparisce allo spirito come un che indefinibile, esistente e non esistente: il vuoto ci

---

([2]) Non della eternità sostanziale, attributo di Dio. Nell'eternità reale di Dio non v'è successione d'istanti, tutto è durata presente. Per lo contrario, nell'eternità concepita umanamente, non possiamo a meno, anche a nostro dispetto, d'immaginare una sequela continua di momenti, i quali vengono uno dopo l'altro.

appresenta la nozione negativa e tormentosa del nulla. Cotesti infiniti non ci dilettano.

L'uomo ama contemplare l'infinito, ma vuole che sia cosa e realtà. Egli vuole un infinito, cui possa unirsi coll'intelligenza e col cuore, che anelano al positivo.

Su adunque, al sovrano e sostanziale infinito: Dio Ottimo Massimo.

La bellezza dell'Essere Supremo oltrepassa tutte le altre senza comparazione.

Ombre smorte, immagini attenuate, per adattarle alla meschina capacità nostra sono quelle che ce ne offrono Mosè e Giobbe, Davide e i profeti. Eppur quanta sublimità non vi sfolgora! Lo confessano persino gl'irreligiosi, che appellano *chimere* le figure rivelate ne' Libri Canonici, ma sono costretti a riconoscerne la grandiosità. Il che detto di transito, dimentichiamo le sciaguratezze della bestemmia.

Al cuore cristiano, la poesia degli Ebrei dettata dallo Spirito Santo, non solamente apporta un diletto proporzionato al mirabile estro e genio degli scrittori ispirati; comunica altresì que' sentimenti del bello, che nascono dalle emozioni della Fede.

Né fa di bisogno che le idee destinate a delineare o piuttosto lievemente abbozzare qualche immagine della Bellissima Divinità siano sempre vestite di frase biblica. Quanto allettato non si trova l'animo pio, come ingrandito e commosso, allorché medita sotto ad altre forme di stile i sovrani attributi, allorché ne vede indizî nelle creature!

Dio è immenso, eppure semplice: infinito, eppure indivisibile: eterno, immutabile, onnipotente: felice in se stesso e bramoso di felicitare le sue creature: attivo e quieto: principio e fine dell'universo. Abitatore d'un Empireo preparato all'uomo, a fine che ivi contempli quale è la sua faccia; e sia tuffato nel torrente della sua bellezza per tutti i secoli dell'immortalità. Torrente di delizie anche adesso, benché si mostri e nascondasi, siccome il baleno fra le nuvole; sebbene si mostri, ma non si disveli, alla guisa di oggetto reso fosco dalla nebbia, oscurato dall'ora incerta de' bigi crepuscoli.

§ 4. *Riflessioni*. Semplicissima, unica, indivisibile è la sostanziale infinita bellezza di Dio. Tutta anzi la Divina Essenza è un purissimo *Che* senza divisioni o parti, né reali distinzioni di facoltà o di potenze. Ma noi esuli nella terra del peccato, privi della visione di Lui, siamo costretti di considerare partitamente nell'Ente Indivisibile parecchi attributi: onnipotenza, bontà, sapienza, giustizia, bellezza, ecc. Ed il solo attributo della sua bellezza ci troviamo ulteriormente ridotti ad ammirarlo talora sotto alle sembianze del Sommo Potere, talora sotto all'aspetto della Somma Clemenza, talora sotto ad altri riguardi.

La Fede c'insegna la semplicità ed unità di questo bello sovra ogni bellezza; ma non lo sentiamo così. Sentirlo come unico e sempre uguale, formerà la corona dei beati comprensori: sentirlo come si sentirebbe una cosa che fosse moltiplice [3], è la sorte dell'uomo viatore per le spine e l'erta che conduce al Cielo.

Per conseguenza: l'estetica, ove debbasi ragionare, non già di quello che credesi ed è, ma di ciò che ci rappresentano i nostri inadequati concetti, ci costringe a confessare che: Dio vuole adombrare ai nostri occhi la sua bellezza sotto al velo d'immagini e di qualità multiformi. Il divino bello, che noi sentiamo pensando al Potentissimo, il quale crea l'universo con un *fiat*, non è come il bello che noi contempliamo nel Pietosissimo, da cui vengono perdonati i peccati; né questo somiglia al tremendo bello del Gagliardo che precipita Lucifero nel baratro.

Che se l'estetica prende a meditare fissamente gli arcani teoremi della religione, allora essa avverte, che se il Bello Divino è unico in sé, non è adunque come il bello creato. Infatti il divino è infinito, il creato è circoscritto e scompartito tra le cose, che ne posseggono più o meno. Dalla quale osservazione s'inferisce: esservi molte differenti bellezze finite e oltre ad esse un Bello Infinito.

Vero è che nel Sommo Ente è compresa qualsiasi bellezza, mentre tutte derivano dalla sua; ma la guisa ne è affatto occulta, è un mistero. Né basta: la Fede ci ammaestra che Dio, sebbene

[3] Distinguasi bene: sentirlo, non già crederlo, né avvertitamente pensarlo; giacché lo crediamo e confessiamo quale lo definisce la Fede.

contenga il tutto, non si confonde colle creature; ne sta perfettamente distinto. Però in Lui non è determinatamente e sensibilmente la finita qualità che costituisce l'avvenenza di un fiore sbucciato su di un ramo per appassire ben tosto; né la venustà visibile mista de' bambini, i quali ci piacciono persino perché hanno membra deboli; né la lussureggiante leggiadria d'un monile fabbricato dalla mano d'un gioielliere con materiali strumenti; né il brio comico di una facezia presso che maligno, ai confini del riprovevole.

In somma: tutto collima a concludere come fu prefisso al principio del saggio.

§ 5. *Conclusione.* Le qualità intrinseche costituenti il bello sono molte. A bastanza lo dimostrano i fatti sinora raccolti, ed assoggettati al giudizio di chi non isdegna badare a questo scrittarello.

Quand'anche i fenomeni del bello, noverati da noi, si possano ridurre ad un numero d'elementi minore di quello che apparisce dalle precedenti descrizioni dei fenomeni stessi ([1]): ad ogni modo, la congerie delle cose notate ci rende sicurissimi essere vana qualunque speranza di stringerle tutte e tutte subordinarle ad una sola reale qualità sempre identica.

A questo punto fermiamoci: riconoscenti al Munifico, cui è piaciuto di produrre non già un solo bello, ma molti, per conforto all'umana vita bisognevole di ricreazione e letizia: al Provido, il quale ci rivela che tante differenti bellezze sono un nulla in paragone della Sua; affinché i nostri cuori, non fermandosi alle avvenenze create, salgano co' desiderî verso a quell'Increato Sole, che nei secoli eterni ci vuole investire de' suoi raggi, noi e tutte assorbire nella Gloria le stelluzze dell'estetica umana.

([1]) Per dimostrare che le qualità del bello sono molte, si possono tenere due metodi.

a) Lasciata da parte ogni distinzione di bello corporeo, morale, scientifico, ecc., e ragionandone promiscuamente, ridurre tutte le bellezze al più picciolo numero di qualità elementari, che sia escogitabile senza andare nel falso; e così far vedere, che per quanto si vada compendiandole, non è possibile di ridurle ad una sola qualità.

b) Adunare riflessioni sufficienti a convincere la mente, che più d'una senza dubbio sono le qualità elementari producenti la bellezza; senza però costringersi a ridurle ai minimi termini.

Questa seconda strada abbiam preso, più facile. L'altra è ripidissima, piena di triboli e d'inciampi.

SAGGIO TERZO

Del sentimento del bello

Capitolo I

Del carattere fondamentale e costante del sentimento del bello

§ 1. *Definizione.* Il sentimento del bello è aggradevole; ma non ogni sentimento aggradevole è un sentimento del bello.

Quale sia il carattere essenziale, per cui esso viene distinto dagli altri sentimenti aggradevoli, apparirà riflettendo ad alcuni oggetti, i quali assai chiaramente lo fanno nascere nel nostro spirito.

Al rimirare un bel fiore, un edificio ornato, una statua, un quadro, un basso-rilievo di mano maestra, noi abbiamo percezione di cose, la cui presenza dilettaci. Tali cose sono per noi uno spettacolo, al quale badiamo, che osserviamo con simpatia. Il piacere nasce dalla presenza di quegli oggetti, cioè del fiore, del palagio, del basso-rilievo, in quanto sono contemplati da noi: gustiamo il diletto contemplativo d'uno spettacolo.

Queste verità, concernenti il piacere procacciato all'anima dell'uomo dalla bellezza visibile, sono ovvie, per non dire triviali; eppure contengono il principio, sul quale riputiamo doversi fondare la definizione di ogni sentimento del bello, sia fisico, sia morale, sia scientifico, ecc.; la definizione in somma del sentimento del bello universalmente considerato. Né staremo punto esitando a proporla.

Il sentimento del bello è un piacere essenzialmente contemplativo di oggetti corporei od incorporei, i quali sono dilettevoli come spettacoli, e perché ci si offrono come spettacoli.

Lo chiameremo brevemente *piacere contemplativo, contemplazione aggradevole* (¹); e lo indicheremo all'uopo con altre locuzioni consimili.

Che poi sia vera e giusta la definizione qui proposta, tenteremo dimostrarlo discorrendo: che ogni bellezza, sia acustica, sia morale, sia scientifica, sia mista, presenta allo spirito uno spettacolo gradito, perché appunto è spettacolo: che ove manchi cotesto carattere fondamentale, noi non sentiamo né troviamo bellezza.

§ 2. *Prove.* Facciamoci ad osservare di nuovo varie cose notate nel saggio antecedente; analizziamole sotto ad un nuovo punto di vista.

I

Per quale ragione le fragranze ed i sapori soavi, sebbene non si chiamino *belli* per se stessi, aumentano la bellezza di molti fiori e di molte frutta, siccome fu detto?

Non altra se ne può escogitare, fuorché la seguente. Le fragranze ed i sapori soavi esistenti, per così esprimermi, negli oggetti visibili, i fiori e le frutta piacevoli alla vista, contribuiscono a render più accetto l'esteriore spettacolo degli oggetti medesimi. Al diletto di rimirarli coll'occhio si unisce il diletto nascente dall'avvertire che sono fragranti, saporosi, delizie del palato e del naso. Per lo contrario, se gli odori e i sapori grati non si trovano in compagnia dei bei colori e delle belle forme, si riducono ad essere semplici e mere modificazioni (²) del sensorio, le quali cominciano e finiscono in noi. Ne restano dilettate le fauci e le nari;

(¹) Nel comune linguaggio, i vocaboli *piacere contemplativo, contemplazione aggradevole,* non significano sempre precisamente contemplazione aggradevole come spettacolo e perché spettacolo. Vengono usati in altri sensi. Noi per altro gli adopreremo in questo solo.

(²) Salvo quelle percezioni di cui si è discorso nel libretto de' nostri *Saggi filosofici*; e che non influiscono nell'argomento presente. Possiamo onninamente prescinderne.

ma per certo non abbiamo dinanzi alla mente un oggetto che si risguardi, che si contempli con estetico compiacimento: bellezza non sentesi.

II

« Ma non si dice *un bel pranzo*, per indicare che vi furono mangiate squisite vivande e bevuti ottimi vini? ». Così potrebbe interpellarci taluno.

A lui risponderemmo, che egli parla giustissimo; e ripiglieremmo con un secondo *ma*, allegando: ma allora non si riflette soltanto al sapore dei cibi e dei vini, si pensa alla copia e varietà di essi; sovente si riflette a un certo sfarzo, agli arredi, all'acconcezza dell'imbandigione, secondo il grado ed il numero dei convitati. In somma, oltre alle pietanze ed alle vivande, ben anco le straniere porcellane, i cristalli fini, le posate, le tovaglie, le saliere, ecc., sono contemplate mentalmente da chi parla e lodate siccome pregevoli, opportune al banchetto, decorose. Ecco al certo uno spettacolo pel nostro spirito.

Che più? Si può dare il rarissimo caso che diventi spettacolo persino un sapore isolato; e per tale circostanza ci dia un qualche sentimento di bellezza. Chi scrive ne ebbe esperienza immediata dal proprio animo. Gustò egli una volta una sorsata di vino squisito e vi pose gagliarda attenzione, per giudicarne con precisione la bontà. La gagliarda attenzione gli fece considerare il sapore con insolita applicazione dell'intelletto, gli fece contemplare quel vino come un oggetto pregevole; e scostando il bicchiere dalla bocca, proferì con un non so che di raccoglimento ammirativo la parola *bello*!

Bello ei nominò il vino e il sapore di esso, perché se ne compiacque contemplativamente. Prova casuale, ma chiarissima, che la dilettazione del bello ha per proprio carattere fondamentale la contemplazione.

III

I suoni aggradevoli qualche volta ci danno vero senso di bellezza e qualche volta non ce lo danno.

Ora, ne appelliamo all'interna consapevolezza de' lettori più

esercitati nell'esaminare filosoficamente le loro idee, quand'è che si chiamino *belli* i suoni aggradevoli all'udito?

Si chiamano *belli*, qual volta ascoltandoli ci si presentano all'animo siccome oggetti esistenti fuori di noi, e si bada a cotesta loro esistenza esteriore, non fermandoci alla mera ed interna sensazione nostra. Non è vero, o lettori?

Voi udite, per esempio, un usignuolo. Il pensiero si arresta a considerare la grazia campestre e la dolcezza del canto di lui. Cotesto canto vi comparisce siccome un'azione del gentilissimo modulatore: vi comparisce siccome una cosa, sto per dire, esistente nell'aria che vi circonda; ed esclamate: « Che bella voce, che bel sentire! ».

Lettori, meditate più oltre. Perché mai sì frequente è il sentimento della bellezza nell'ascoltare suoni artificiosi i quali imitino musicalmente il belato delle pecore, il rimbombo del tuono o altri rumori di tal fatta? Perché mai sì frequente eziandio è il medesimo sentimento del bello, allorché stiamo attenti alle modulazioni d'una musica imitativa della declamazione naturale o espressiva di affetti?

Eccone ragioni manifestissime:

a) I suoni con cui viene imitato il belare, il muggire, ovvero la declamazione dell'umano discorso, ci portano a fare confronto tra l'imitazione e l'oggetto che imitare si volle. Adunque i suoni imitati vengono considerati siccome cose, le quali somigliano ad un'altra cosa.

b) I suoni che svegliano affettuose emozioni ci si offrono siccome cause eccitanti l'emozione medesima; vale a dire, siccome cose ed oggetti da' quali siamo commossi: e questo è un contemplarli.

Progredendo:

c) Per non dissimile guisa, allorché lodiamo la musica di un *duetto*, di un *finale*, di una *cavatina*, la consideriamo come un componimento, una manufattura dell'immaginazione del maestro di cappella, se ci concedete questa inelegante metafora: manufattura permanente, ove parlisi dello spartito, transitoria, ove parlisi dell'esecuzione.

d) Dicesi *bella* la voce di un oratore quando è sonora, flessibile, non punto monotona; ed abbia altre doti idonee al bisogno dell'arringare. Noi riflettiamo all'acconcezza di lei; è una cosa che contempliamo e apprezziamo per la sua opportunità all'impiego cui deve servire.

IV

Quando siamo compresi da una emozione di benevolenza, di tenerezza, di pietà e simili, l'animo è sempre occupato da un affetto; ma non sempre gusta quella sorte di dilettazione che merita il nome di *sentimento del bello*. Sperimentare emozioni meramente affettuose, e sentire il piacere della bellezza sono due stati differenti.

Tuttavolta, le emozioni affettuose, in molte circostanze, ci fanno gustare cotesto piacere; il che succede, qualvolta non solamente sentiamo l'emozione nel cuore, ma la osserviamo e consideriamo, rappresentandocela siccome un oggetto caro a noi e pregevole. Questo può eseguirsi in più modi. Per cenno:

a) Io sento in me una passione onesta, gentile, dignitosa, me ne compiaccio; approvo la disposizione lodevole dell'animo mio. Rimiro in me stesso quel commendevole sentimento da cui sono penetrato, lo riconosco siccome un atto interiore prodotto dal mio spirito; è una cosa che io faccio, è un oggetto intellettuale che io stimo. Mi diletto nel considerarlo e stimarlo, e dico tra me e me: questo è un bel sentimento, vi è in esso una vera morale bellezza.

b) Considero in generale e in astratto, le passioni gentili, garbate, nobili, tenere; l'affezione materna, la filiale pietà, la compassione verso agli sventurati; penso al loro pregio, alla loro utilità, alla loro dolcezza; e riconosco che sono bellezze spirituali, oggetti da amarsi; e che toccano il cuore dell'uomo con attrattive loro proprie; siccome con diverse e loro proprie attrattive, materiali e corporee, gli oggetti visibili dilettano gli occhi.

c) Mi accorgo che taluno possiede una di coteste spirituali bellezze, argomentandolo da qualche sua parola o da qualche azione. *Belli* io nomino, e per belli riconosco i sentimenti di lui, i suoi detti, i suoi fatti. Si affacciano al mio spirito, siccome oggetti

pregevolissimi: di tutto buon grado mi soffermo ad assaporarne la morale soavità. Per esempio: Andromaca esule da Troia abbraccia un fanciullo troiano, Ascanio di Enea; va col pensiero al suo proprio figliuolo, il trucidato Astianatte; e gemendo esclama: « L'aria di cotesto tuo volto mi offre un'immagine di quel mio dilettissimo, in cui adesso fiorirebbe un'età uguale alla tua ». Che emozione delicata, che patetico discorso, prescindendo anche dal merito letterario dei versi, coi quali Virgilio lo espresse! (3).

E gli affetti di Giuseppe perdonatore, vicino al momento di scoprirsi ai fratelli reduci col minore Beniamino! Giuseppe getta gli occhi su quell'innocente, e si ricorda di Rachele, l'estinta loro madre. Gli scoppiano le lagrime. « *Abbia Dio misericordia di te, figlio mio* ». *E in fretta si ritirò, perché le viscere di lui si erano commosse a causa del suo fratello e gli scoppiavano le lagrime, ed entrato in camera pianse* (4).

V

Fu definito nel precedente saggio, che certe azioni cospicuamente virtuose ricevono quasi tecnicamente la denominazione di *belle*, e che belle sono pure le azioni eroiche. Onde nasce ciò?

Esse attraggono fortemente a sé l'attenzione dello spirito, ci obbligano a fermarlo su di esse con ammirazione. Chi legge, ode o vede alcun atto d'eroismo, ovvero di virtù eminente, non ne distacca il pensiero tosto dopo che l'abbia percepito; siccome si suol fare cogli oggetti meno importanti. Vi si ferma con attenzione volonterosa. Non altrimenti, nell'ordine delle percezioni fisiche, siamo inclinati e quasi costretti a fermare gli sguardi alla facciata di un edificio grandioso, all'orizzonte immenso della spiaggia marina.

---

(3) O mihi sola mei super Astyanactis imago:
Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat,
Et nunc aequali tecum pubesceret aevo.

[*Aen.*, III, 489-91]

(4) « *Deus misereatur tui, fili mi* ». *Festinavitque, quia commota fuerant viscera ejus super fratre suo, et erumpebant lacrymae, et introiens cubiculum flevit.* La traduzione è di monsignor Martini [*Gen.*, XLIII, 29-30; t. I, p. 291].

VI

Il discorso stesso è applicabile a quelle azioni in cui vedesi impiegato uno straordinario vigore di mente, una singolare valentia di braccio, una grande possanza militare o politica, azioni che mettono stupore.

Per l'opposto, le azioni buone ed oneste, ma che, essendo comuni, non arrivano a conseguire l'intitolazione di *belle*, molto meno di *eroiche*, siamo soliti guardarle di volo, distrattamente. Poco o nulla ci poniamo attenzione; non ci toccano a bastanza l'animo per ingenerarvi il contemplativo diletto della bellezza. Vediamo che un tale ha adempiuto a un dovere di probità, che ha restituito al padrone una cosa smarrita, che ha dato ad un mendicante alcuni soldi, che ha consigliato un idiota; quel tal galantuomo è approvato da noi, ma quasi con indifferenza.

Così è fatto il sangue colpevole de' discendenti di Eva? Un bicchiere d'acqua porto ad un assetato lo troveremo scritto ne' volumi del Paradiso; eppure addesso non ne proviamo stima notabilmente sensibile; almeno per l'ordinario. Se non fossimo pervertiti dalla Prima Colpa, ed ottenebrati, più apprezzeremmo, e saremmo commossi più al vivo dal racconto di un solo, benché menomo atto di virtù cristiana, che non dai trionfi di Annibale al Trasimeno ed a Canne, dai suoi ammirabili campeggiamenti in Italia per tanti anni, dalla previdenza profonda de' legislatori romani, dalla politica di quel senato, dalla scienza matematica di un Archimede o di un Newton, dalla scientifica e politica e coraggiosa scoperta dell'America. Gli angeli, perché sono puri e davvero sapienti, la pensan così, siccome fu altrove accennato ([5]).

([5]) Quivi venne notato: *certe splendidissime imprese agli occhi del mondo.* E adesso è d'uopo tollerare alcune righe di commento.

Paragonando un'elemosina con una vittoria o con una scientifica scoperta, la prima ha il vantaggio di essere per se stessa un atto di virtù morale, almeno umana.

Per altro, una vittoria, una scientifica scoperta, possono mandarsi ad effetto per servire al ben pubblico; ed in tal caso divengono ancor esse azioni moralmente virtuose. Allora non ha luogo il comparativo vantaggio attribuito nel testo all'elemosina.

Che se le fatiche d'una guerra, gli studî necessarî ad una scoperta, s'imprendono per dar gloria a Dio giovando politicamente o scientificamente al prossimo, in questa ipotesi i pericoli incontrati, gli stenti sopportati, i giorni e i mesi impiegati lavorando coll'intelletto, conferi-

Consoliamoci tuttavolta, che almeno l'umanità nostra contempla e sente come bella la probità e l'onestà considerate in generale. Considerandole in astratto, esse ci recano implicitamente al pensiero moltissime azioni; ed il cumulo di parecchie azioni intertiene e cattiva lo spirito ben maggiormente che non un solo atto; e ciò pure fu già notato in altro luogo. In consimile modo discendendo di nuovo ad una triviale comparazione, una lira si lascia sovente dimenticata sullo scrittoio, un migliaio di esse si deposita entro lo scrigno con porne ricordo sul libro domestico che i ragionieri chiamano *la cassa*. Oltre a questo; chi considera in astratto la probità e l'onestà, vede l'utile sommo di cui sono fruttifere agli uomini; e quindi le stima più intensamente. Nota la bruttezza de' vizî contrarî, detestando i quali, ama sempre più le virtù dell'onesto e probo procedere, sempre più desidera che dilatino le loro radici e diffondano le benefiche loro influenze sulla civile società. Oggetti riescono, per conseguenza, non trascurati, né rimirati con freddezza indifferente, bensì contemplati con riverenza ed amati [6].

VII

Imparare da altri o discoprire noi stessi qualche verità, è cosa naturalmente aggradevole. Ma spesse volte siffatto piacere è tutto speculativo, non estetico. Ciò viene a dire che provandolo

---

scono al guerriero ed al dotto quel merito soprannaturale, che ha l'elemosiniero cristiano, evangelico: possono valere più di molte e molte elemosine anche non tenui.

Né devesi tacere, per incidenza, che la prima navigazione verso l'America, fu promossa dal fine santissimo di portare la Fede nelle incognite terre, di cui sospettavasi l'esistenza.

Quanto agli altri esempî, furono posti alla buona e colla lusinga che il lettore voglia intenderli con discernimento. Le intenzioni intime del Newton e di Archimede, le intenzioni del senato romano e d'Annibale, la maggiore o minore convenienza delle accennate imprese soldatesche ed amministrative, tutto ciò ignorasi da chi scrive. Vorremmo farci scrutatori dei cuori o giudici di avvenimenti antichi da tanti secoli?

Al proposito nostro basti, che in astratto le glorie guerresche, le scientifiche, le politiche, possano essere prive di pregio morale: in astratto, ripetiamo, non giudicando menomamente le nominate. Per lo contrario, l'elemosina è sempre ed essenzialmente un atto almen materiale di buona etica.

[6] Se un'azione isolata di non rara probità, se due soldi, per esempio, dati in elemosina, se un bicchiere d'acqua ci si offrono chiaramente allo spirito quali sono, cioè atti davvero pregevoli dinanzi a Dio, e però ci fermiamo volonterosamente a contemplarli; in tal caso vi sentiamo bellezza. Eccezione che ha luogo talvolta.

non pronunziamo: «Bella è questa verità che mi venne fatto di apprendere, bel ragionamento, bel trovato mentale». Affinchè il pronunciamo conviene che alla compiacenza speculativa nascente dall'avere acquistato una nuova cognizione si aggiunga un diletto ulteriore. Alcuni esempi.

a) La chimica moderna ha deciferato con esperimenti sicurissimi che l'aria atmosferica non è un elemento, come credevano gli antichi; che essa contiene una parte vitale, l'ossigene, e una parte di opposta natura, l'idrogene, due corpi fra di loro diversi. L'ossigene è necessario a due grandi fenomeni del mondo fisico; la combustione e la respirazione. In un ambiente d'aria privata d'ossigene l'uomo muore soffocato, il fuoco si spegne. Il fuoco spoglia d'ossigene l'aria, e il medesimo fa l'uomo col suo respirare. Non basta: l'uomo incorpora nel proprio sangue l'ossigene stesso. Infatti, il sangue dell'uomo, portato dalle vene ai polmoni, vi si trova a contatto coll'aria discesavi pel canale del fiato. Una porzione di ciò che è vitale nell'aria, cioè dell'ossigene, entra nel sangue; il quale, venendo ai polmoni, era sfibrato, di un rosso cupo, e *venoso* chiamavasi. Impregnato d'ossigene, mutasi in sangue *arterioso*, vivido, d'un rosso allegro, somigliante alla porpora, atto a mantenere la vita e recarla per tutto il corpo mediante le arterie. Il sangue arterioso ci procaccia il calore vitale; come il fuoco ci dona il calore artificiale de' focolari, per rifocillarci nel verno, per cuocere i cibi, per servire a moltissime arti. Ancora non basta. L'ossigene dell'aria si mescola a molti altri corpi, e genera mille sostanze utilissime alla medicina, alle manifatture.

Ossigene, pertanto, porzione dell'aria atmosferica, non tutta l'aria: materia essenziale alla combustione del legname, al respiro, al calore vitale, al calore de' focolari, a cento mestieri, a cento farmachi, a cent'altre sostanze giovevoli. Principio sconosciuto per cinquanta e più secoli, sino a che venne al mondo il Lavoisier.

Fermatevi a meditare su questa serie concatenata di verità, e rispondetemi: non vi ammirate un bellissimo ordinamento della natura? Non ammirate l'ingegno del Lavoisier e dei chimici a lui confratelli? Non dite a voi stesso: bell'ordine di naturale provvi-

denza, belle scoperte? Ma perché ne lodate così la bellezza? Perché non vi piace soltanto di sapere coteste verità; esse vi piacciono altresì come cose in cui brilla una sapiente economia ordinatrice e come felici discoperte dell'intelligenza umana, interprete dei naturali misteri: cose in somma, che la mente si compiace di vagheggiare, come l'occhio si affisserebbe ad un oggetto elegante o grandioso.

b) « Quale cosa non cede alla forza consumatrice del fuoco: chi v'ha che lo freni? ». Gridavano gli antichi. « Io v'insegno a vincere e frenare la fiamma, senza estinguerla », sorse in contrario a dire la poderosa scienza chimica dei nostri giorni. « Circondate la fiamma d'una lampada con un sottile graticcio di metallo costrutto colle debite norme, le *tali*. Vi accerto che potrete immergerla nell'aria *infiammabile*, quella appunto che fu così denominata, perché prontissima ad accendersi e in contatto colla fiamma andare tutta a fuoco. Eppure il mio graticcio farà sì che la cosa cammini ben diversamente. L'aria infiammabile penetrerà, è vero, per li fori di esso, arriverà alla fiamma in esso contenuta, ivi si accenderà; ma la combustione resterà tutta entro al graticcio medesimo, il fuoco non comunicherassi al corpo dell'infiammabile aria, che lo circonda. Un graticcetto a trafori sarà l'argine, l'antemurale, il carcere, che il fuoco non potrà rompere ed oltrepassare.

Pigliatelo dunque, lavoratori delle miniere, e sia la lucerna vostra nel buio de' sotterranei. Sinora avete paventato le improvvise esplosioni dell'aria infiammabile nelle vostre caverne, esplosioni minacciate a chi fa uso delle solite lampade. Oh quanti de' compagni vostri non ne morirono vittime! Voi vivrete sicurissimi da simile disastro ». L'artificiosa lampada fu accolta nelle miniere; e l'effetto corrispose alla promessa (7).

Chi non benedice l'invenzione del chimico insigne al cui inge-

---

(7) Se ci furono ancora, alcune volte, delle esplosioni, devono attribuirsi a negligenze ed incuria. E sì che le cautele necessarie all'uopo, non sono né difficili né complicate. Ma l'uomo è così fatto, che trascura i pericoli quotidiani; tratto tratto s'infastidisce di usare cautele non malagevoli. E poi gli uomini sono sbadati e distratti. Quante case incendiate per inavvertenza pigra o cervellinesca!

gno ne andiamo debitori, il signor Davy? Chi non riconosce che la sua macchina è maravigliosa, bellissima?

c) I Chinesi direbbonsi provenuti da un altro ceppo che noi. Antichissimi costumi, antichissime arti, religione e morale che sembrano nate dal suolo; soprattutto una lingua ed una scrittura *sui generis*. Ebbene! Lo studio di quella scrittura e di quella lingua somministrò una prova, tra le altre, che le sacre tradizioni del popolo ebreo si estesero anche alla China.

Ecco: Foi, a detta de' Chinesi fu capo d'una loro dinastia: notate bene, dinastia favolosa secondo la retta critica. Ma che vuol dire *Foi*? Significa *aria*. E in ebraico *Abele* significa lo stesso. Sin qui la coincidenza potrebbe essere accidentale. Osserviamo, adunque, come facciano i Chinesi a scrivere il nome di Foi. Disegnano un geroglifico, il quale rappresenta i simboli rurali e i simboli morali, che corrispondono alle speciali occupazioni ed agli speciali costumi d'Abele, secondo la *Biblia*. Un patriarca divenne nella favola chinese un gran principe progenitore di regi: permutazione naturalissima, perché le tradizioni passando da paese in paese, non si conservano intere; se non vi presiede lo Spirito Santo, come nella Chiesa. Abele e Foi sono lo stesso personaggio; lo accenna la significazione dei loro nomi, lo dimostra il chinese geroglifico, mirabilmente conforme alle narrazioni di Mosè.

Voi che gustate l'erudizione, che professate con affetto la fede cattolica, non amate voi di fermarvi con attenzione su tal punto di storia? Non sembravi bella ed avventurosa la scoperta di quello studioso, che ha rinvenuto un commento alla *Genesi* in un luogo sì lontano da Gerusalemme e da Roma?

VIII

Il ridicolo ... ma bisogna distinguere.

a) Nell'arte pittorica e in quella dello scrivere, gli oggetti ridicoli sono belli. A buon dritto si lodano persino certe pazze commedie popolari, con Arlecchino, Brighella, Pantalone: trovati triviali nella superficiale apparenza, ingegnosi in sostanza.

E l'esimio Leonardo? Non ha forse impiegato la sua matita in inventare de' visacci irregolarissimi? Passionato, qual era,

per ogni squisitezza, maestro d'ideale nobiltà di composizione e disegno, non ha disdegnato le caricature, a cui si può dare il titolo d'*ironia dell'ideale*.

Ciascun vede che nel ridicolo rappresentato dalle arti, elemento del diletto nostro si è il considerare che facciamo quelle rappresentazioni ridicole, strambe, sollazzevoli, siccome commendevoli lavori dell'ingegno poetico e del pittorico, cose ed oggetti.

b) Un ameno conversante vi riferisca un motto ridicolo di qualche povero idiota o pure qualche ridicola azione. Talvolta, voi ridendo esclamate: « Oh quanto è bella! ».

Quand'è che esclamate così? Allorquando la cosa vi si presenta come ridicola in un grado maggiore del consueto. Vi piace per la sua singolarità, riflettete in confuso, ch'ella nel suo genere supera tante altre balordaggini, tante altre sciocchezze, da voi vedute od udite. La contemplate come una cosa rara e rimarchevole nel genere suo.

c) Altre volte il ridicolo ci offre il mero e nudo spettacolo d'una deformità, d'un difetto. In questi casi non produce sentimento di bellezza.

Quanto spesso, nel mirare coloro che s'incontrano per la strada, non ci muovono a riso certi nasoni, certe gobbe? In quante occasioni uno sproposito uscito di bocca ad uno sciocco non eccita uno scoppio di risa, sebbene non sia poi uno sproposito da parerci raro e singolare; e per ciò, siccome fu avvertito poc'anzi, farci dire: « Oh bello! ».

Ebbene: in cosiffatte contingenze, in cui non proviamo dilettazione estetica e sentimento di bello, non abbiamo nemmeno un piacere contemplativo. Dovremmo confessarlo con guance arrossite: il diletto proviene frequentemente dal pensare che noi siamo esenti da quelle imperfezioni: emozione orgogliosa.

O pure: il diletto nasce dal contrasto di due idee; vale a dire: quelle sconcezze ci urtano la mente e subito dopo tale urto sorgono nella mente medesima idee opposte, perché essa passa rapidamente a confrontare la deformità corporale veduta colle regolari e solite figure umane, lo sproposito udito con altre idee giuste ed ordinate.

È adunque per una altiera approvazione di noi stessi, o è per l'intervento di riflessioni contrarie alle idee presentate dallo spregevole oggetto, che si desta ne' precordî e viene sul labbro la sollazzevole risata. Sicché la dilettazione non dipende propriamente dal contemplare l'oggetto brutto o difettoso, che è direttamente presente allo sguardo o all'intelletto.

Che se altri allegasse: « La dilettazione, ciò nulla di meno, è contemplativa, perché in sostanza ci sentiamo dilettati dal mirare que' nasoni, quelle gobbe, dall'udire quegli spropositi ».

Ebbene, replicheremmo, abbiatevi causa vinta. Che potrebbesi alfine inferire dalla obiezione vostra? Non altro che questo: esserci, per avventura, alcuni piaceri contemplativi, i quali non meritano il nome di *piaceri del bello*. Ma non diverrebbe meno vero il principio in generale: che il piacere del bello è un piacere contemplativo e che, generalmente parlando, i piaceri contemplativi sono dilettazioni procacciate dalla bellezza o da ciò che è stimato bello per qualche lato, circostanza, rapporto.

Qualora fosse contemplativo il diletto provato osservando quelle mostruosità ed ascoltando quegli strafalcioni, sarebbe una eccezione alla regola. Or, quante eccezioni, quante anomalie non s'incontrano nel morale e nel fisico? Né però valgono a render false le generali teorie delle scienze.

§ 3. *Osservazione ulteriore*. Giacché il sentimento del bello è un piacere contemplativo, esso ci porterà ad assaporare la bellezza con disinteresse, o almeno a poterla così assaporare. Che cosa è infatti lo stato di contemplazione aggradevole? È una maniera di sentire, una situazione dell'anima, ingeneratači da un oggetto il quale può essere straniero affatto a noi, e nemmeno bramarsene il possedimento. Viaggiando per l'Inghilterra, a cagione d'esempio, possiamo ammirare que' parchi signorili senza che ci venga il menomo desiderio che sien nostri; possiamo deliziarci visitando il magazzino del signor Manini, senza né pure che ci passi pel capo la voglia di acquistare alcuno de' suoi *bijous*, quantunque fossimo ricchissimi al paro del conte Mellerio o del duca Litta.

Non è dunque maraviglia, se incontrisi presso a certi scrittori

l'aforismo: che il sentimento del bello è disinteressato. Né v'incresca, pazienti leggitori, di alquanto riflettere.

a) Se taluno conseguisce de' beni desiderati da lungo tempo o pure se li riceve inaspettati dalla fortuna; se gli aprono la porta del carcere dopo un'accusa capitale; se un padre di famiglia legge un viglietto del proprio avvocato con cui gli annunzia che alla fine uscì favorevole sentenza per una pinguissima eredità controversa; se un contadino possessore di un magro poderetto, scavando una buca, trova un pentolone pieno di monete d'oro e d'argento: costoro si sentono ricolmo il petto di gioia. Ma per quale motivo? Perché dicono fra sé e sé: «Grazie a Dio, ho vantaggiato la mia personale condizione, sono liberato dalla prigione e dal pericolo di perder la vita, sono opulento pel meglio della mia prole, sono agiato per sempre nel mio stato di villico».

b) L'ambizioso che discende alla turpitudine de' raggiri e si macchia di delitti, che rinunzia alla pace del cuore per amore della potenza, vuole avere le cariche, indossarsi le divise fastose, ricevere profondi inchini ed ossequî, comandare. Veda un altro esser decorato da quelle divise, esaltato a quelle cariche, e sarà intristito da ansia d'emulazione, forse anco da bassa invidia.

c) Il ghiottone non si appaga di dare un'occhiata al serbatoio ed alla cucina degli epuloni; vuol sedere alla mensa, banchettare egli stesso dei loro manicaretti, rimpinzarsene il ventre.

d) Ben diversa è l'estetica felicità. Ci sono degli uomini, desidero molti, di mediocre agiatezza, amanti la serena quiete del vivere privato, pratici osservatori della massima, che il lusso sfarzoso, la potenza, l'autorità di comandare, sono impacci; uomini, infine, i quali non vorrebbero sul loro capo la pesante corona dei re, né in petto le cure e in casa loro l'etichetta d'un ministro di stato. Ciò nulla di meno rimirano con diletto e volonterosi accorrono ad osservare le pompe d'una incoronazione, i cocchi, le dorate bardature de' cavalli, le assise sontuosissime, i gioielli, tutto il corredo della regia magnificenza, della signorile, della cortigianesca.

Giangiacomo Rousseau avrebbe ricusato di possedere e abitare

un palagio; eppure si sarà anch'egli soffermato più volte ad ammirare il colonnato del Louvre.

Insieme con lui vi avrà tenuti fissi gli sguardi più d'un claustrale povero di fatto e di spirito e penitente. « Belle sono », avrà proferito interiormente alcuno di cotesti buoni fraticelli, « belle sono le opere della mano dell'uomo, governate da quella di Dio. Bello è questo sfarzo: serve ad onorare il principe che ha l'incarico di governare l'insigne Parigi, la difficile Francia ». Con tali pensieri sarà tornato al convento, ed entrato nella sua disadorna celletta, meditando avrà forse detto così: « Io sono più felice del re; io sto qui in una stanza povera, a somiglianza di Gesù che è vissuto nella bottega d'un artigiano. Qui vivrò con Gesù, per giungere, quando a Lui sarà in grado, alla Sempiterna Gerusalemme, le cui porte sono oro e diaspro. Gesù salì il monte Taborre a piè scalzo » [8].

Fatti anche questi riflessi, ne pare di avere svolto, quanto erane d'uopo, le tesi annunziate ne' paragrafi antecedenti.

In epilogo adunque, si possono distinguere quattro sorti primarie di dilettazioni.

Il diletto che nasce dal possesso o dall'acquisto o dalla speranza di alcuna cosa o dalla liberazione da un male: diletti fondati nell'amore insito per la proprietà e nella naturale avversione ai dolori.

Il piacere che accompagna le semplici emozioni sensitive, morali o fisiche: fiutare una rosa, gustare un sapore soave, sentir gioia, ecc.: voluttà fondate nella nostra generale inclinazione alle grate sensazioni per loro stesse.

La compiacenza che si ha nel conoscere il vero o pure le cose utili: provegnente dal ragionevole amor del sapere teorico e pratico.

---

[8] Il cuore dell'uomo è un laberinto. Non neghiamo, quindi, che il pensiero *questa cosa pregevole e bella è roba mia*, non aumenti sovente il piacere di contemplarla, atteso che ce la fa contemplare più intensamente.

È da presupporre che un passionato raccoglitore di quadri senta ammirazione più viva del suo consueto pei capi d'opera della propria galleria, allorquando gli è dato di sfoggiarli davanti ad un visitatore curioso.

Il piacere di spettacolo; e questo è il proprio della bellezza, è il diletto estetico, contemplativo ([9]).

§ 4. *Corollario incidente.* Riconosciuto che l'essenza del sentimento pel quale gustiamo la bellezza delle cose è un piacere contemplativo, ne segue: esser vero che bello è ciò che piace, purché aggiungasi la clausola *come spettacolo.* Questa proposizione descrive il bello con notarne gli effetti, perché il piacere contemplativo è appunto un effetto della bellezza. Non altrimenti noterebbesi un effetto del sole, scrivendo che è un corpo il quale illumina la terra nelle ore diurne.

Ma per altra parte, se le cose belle non possedessero qualità idonee a crearci in cuore piaceri contemplativi, non ci diletterebbero nel modo con cui ci dilettano; e pertanto si ragiona giusto affermando: che il bello non è bello perché ci diletta, ma ci diletta perché è bello. La causa va innanzi all'effetto. Similmente direbbesi in proposito del sole: il sole non è sole perché noi ne siamo illuminati; siamo anzi illuminati da lui, perché è il sole, cioè un corpo da cui emanano raggi.

In tal modo le due sentenze opposte si danno la mano; e si dimostra quale parte di vero trovisi in ciascuna di loro. Ci siamo sdebitati con ciò della promessa fattane nel saggio primo.

§ 5. *Obiezione e risposta.* « Avete detto, che il sentimento del bello è un piacere contemplativo, e che ci dilettiamo nell'osservare

---

([9]) *Contemplare, contemplativo, contemplazione,* si pigliano in sensi più ampi o pure differenti da quello in cui gli abbiamo impiegati: si torna ad avvertirne il lettore.

Vita contemplativa professano i rinchiusi nelle certose, i quali tacciono ed orano, meditano e leggono libri divoti, in solitudine: contrapposta alle attive occupazioni dei missionarî e de' parrochi.

L'astronomo contempla i pianeti, benché non si fermi all'estetico piacere d'ammirarli lucenti in gradevole armonia di colore col campo cilestro, sul quale sembrano attaccati. Li raguarda col telescopio, misura gli angoli col moltiplicatore del Borda, ne studia le orbite e consulta molte *a*, molte *b*, *y*, *x*, per calcolare le orbite stesse.

Contemplazione della natura fu posto per titolo ad un libro che non tratta *ex professo* delle bellezze diffusevi dal Creatore.

oggetti presenti ai sensi o allo spirito. Dunque il bello può definirsi essere una rappresentazione piacente. Ora, l'essere rappresentazione non deve forse riputarsi un attributo, una qualità delle cose e quindi anche del bello? Se non lo negate, scrittore amico, convenite che la bellezza definiscesi ottimamente anche come qualità degli oggetti, dicendo: il bello è una rappresentazione aggradevole ».

Rispondiamo. In un certo senso non avete torto. Essere rappresentazione, vuol dire essere atto a rappresentarsi all'animo nostro; però è avere questa attitudine, questa qualità. Ma cotesta qualità va a riferirsi piuttosto a quello che sentiamo noi, che non a quello che è nell'oggetto. Che cosa vorrebbe dire in sostanza: la rosa, il cavallo arabo, l'*Ercole Farnese*, il *Guglielmo Tell* dello Schiller sono belli perché sono rappresentazioni dilettevoli? Vorrebbe dire: sono belli perché, in virtù di qualche loro attributo intrinseco, tali oggetti ci recano immagini, emozioni ed idee, cui ci piace di contemplare. Ciò posto: chi cerca definire il bello, considerato siccome qualità delle cose, deve ritrovare un attributo costante, esistente nella rosa, nel cavallo, nel *Guglielmo Tell*, dal quale fondamentalmente dipenda la relativa ed ulteriore prerogativa loro, di rappresentarsi gradevolmente all'uomo. Scoprire un cosiffatto attributo è lo scopo di quelle definizioni in cui veramente si prende a considerare la bellezza come qualità delle cose: verbigrazia, della definizione celebre che il bello consiste nell'unità combinata colla varietà. Fingiamo che cotesta definizione sia vera, sia giusta. Con essa si sarebbe trovato e insegnato altrui, che tutti i fiori leggiadri, non che la rosa, che tutte le belle statue, non che l'*Ercole Farnese*, che tutte le pregevoli tragedie, non che il *Guglielmo Tell*, ci piacciono e contemplativamente ci piacciono, perché posseggono una convenevole varietà ed unità; che cotale prerogativa è quella da cui dipende sostanzialmente la prerogativa ulteriore dell'essere que' medesimi oggetti altrettante rappresentazioni aggradevoli.

Concludendo: l'obiezione degl'interpellatori non è parola da stolti; ma riducesi ad una questione di stile e grammatica. Intatta rimane la tesi nostra e la distinzione, che a noi parve opportuna

tra sentimento e qualità, quando vogliasi mettere mano a comporre una definizione del bello.

§ 6. *Osservazione incidente.* Non possiamo tralasciare senza interpretazione e commento una platonica definizione: il bello consiste nella conformità delle cose colla loro natura, ossia nell'essere elle tali quali devono essere.

Quest'è un aforismo innegabile: ma concerne la bellezza obbiettiva, non la subbiettiva, a definire la quale si rivolgono *ex professo* le indagini estetiche. Che cosa è bellezza obbiettiva? Che significa il termine tecnico *subbiettiva bellezza*? È necessario spiegarlo.

Bellezza obbiettiva è una qualità esistente in un oggetto e che lo rende bello, ancorché non eserciti veruna influenza al di fuori di sé, cioè non apporti piacere a nessuno, e non siavi nemmeno chi possa o voglia attendervi e ravvisarla. A modo d'esempio: quand'anche non esistessero né uomini, né angeli, né lo stesso Dio, per impossibile; ma tuttavolta ci fossero le stelle del firmamento, in tale ipotesi le stelle medesime non lascerebbero d'essere bellissime, benché non esistesse verun ente, a cui il cielo stellato potesse appalesare la sua maestosa e soave bellezza. Tale è la nozione del bello obbiettivo.

Viceversa, *bellezza subbiettiva* chiamasi quella che piace a qualche essere; e in tanto si nomina *subbiettiva*, in quanto viene gustata e può venire gustata da alcuno. Specialmente poi dicesi *subbiettiva* la bellezza, che l'uomo può discernere co' suoi sensi o colle facoltà del suo animo, e così farsene delizia e spettacolo. A questa speciale bellezza subbiettiva appunto si consacrano gli estetici studî.

Premesse le quali dichiarazioni, è ovvio osservare che tutti i corpi esistenti sulla terra, animali, minerali, vegetabili, sono quali debbono essere, perché tutti sono opera dell'onnipotente e soavissimo Autore d'ogni cosa, tranne il peccato. Ma non tutti hanno attitudine di piacere ai nostri occhi; però non posseggono bellezza subbiettiva. Un rospo ed un ragno panciuto ne sono mancanti; ognuno li reputa bruttissimi e schifosi animali. Eppure

le loro qualità sono esattamente conformi alla loro natura. L'ordine dell'universo esige che vi siano de' rospi e de' ragni.

Obiezioni e risposte

a) « Se vi applicate a considerare che i ragni costituiscono una porzione dell'ordine universale e che quindi concorrono a rendere compiuta la stupenda scala degli esseri voluta da una Provvidenza adorabile, non sentite voi una idea di bellezza; non sentite nascervi nel fondo dell'anima questa riflessione: belle sono tutte quante le parti integranti un totale architettato da Dio? ».

Sì: ma ciò non è bastante a conferire a que' rospi e ragni la subbiettiva bellezza, che l'estetica cerca di definire. Vedremo di appagarvi con un paralello. Confrontate un rospo con un cardellino. Nel secondo, non iscorgete solamente quel pregio che nasce dall'essere egli pure una parte dell'ordine mondiale; sentite eziandio che il cardellino è un oggetto avvenente per bellezza fisica. Se per impossibile, ripetiamo la formola scritta poco addietro, se il cardellino non fosse fattura del Demiurgo e non costituisse un anello nell'ordinatissima serie de' volatili, il cardellino tuttavia avrebbe venustà e grazia ai nostri occhi.

Ecco il bello subbiettivo cui per proprio istituto e più sovente, pensa l'estetica: ecco il bello cui non quadra la platonica definizione da principio allegata.

b) « Non aveste voi detto che certi oggetti disavvenenti alla vista: visceri, muscoli notomizzati, possedono bellezza intellettuale, sentita da chi sa studiarla? Lo stesso può dirsi del rospo e del ragno, atteso che hanno fibre organiche, vita ».

Distinguete. In cotali oggetti noi scopriamo degli attributi, nei quali l'intelligenza ravvisa un certo bello: cioè l'essere organizzati con finissimo magistero, aver vasi, nervi, arterie, ecc. In ciò sta l'intellettuale bellezza sentita dall'uomo; ma bello non gli comparisce l'intero oggetto. Belli ei stima alcuni attributi; non però bello subbiettivamente gli pare il totale dell'oggetto medesimo.

Bello è l'artificio anatomico degli organi pe' quali il ragno si ciba e si muove: bella è la tessitura anatomica ed interiore delle

fibre e dei vasi del rospo. Tuttavolta, né il rospo, né il ragno non ci sembrano animali belli; sebbene l'intera loro figura, l'intero loro essere, facciano parte dell'ordine terrestre governato dalla Mano che non erra.

Capitolo II

Delle modificazioni del sentimento del bello

§ 1. *Avvertenza.* Il piacere procacciato dalla bellezza è sempre contemplativo. Ma ciò nulla di meno, gli oggetti belli non lasciano di piacerci in diverse, notabilmente diverse guise. La dilettevole contemplazione con cui ci fermeremmo attoniti davanti ad una piramide dell'antico Egitto, non è come quella con cui vagheggeremmo l'adorno gabinetto d'una gentildonna. Noi fissiamo gli sguardi su di un guerriero abbronzato e su di un bambino biondissimo; sopra l'irto lione e sopra il gentile armellino. L'aspetto di essi ci alletta in più guise differenti l'una dall'altra.

Ci sono bellezze maestose e bellezze delicate, ridenti e mestamente patetiche, venuste e severe, ecc. Ecco altrettante cagioni, per le quali il sentimento contemplativo si modifica, assumendo varî subalterni caratteri.

Non discenderemo a trattarne compiutamente, contentandoci di analizzarne due sole modificazioni: l'ammirazione, viva o tenue, e l'affezione.

L'una o l'altra di esse si ritrova sempre in qualsiasi piacere contemplativo; anzi, sino ad un certo segno, vi si trovano ambedue. Ma in moltissimi casi predomina l'ammirazione ed in altri non pochi, viceversa, l'affezione primeggia. Ciò basta a poterne discorrere divisamente.

§ 2. *Dell'ammirazione* [1]. L'uomo nasce col bisogno di esser stimabile e sapere egli stesso di esserlo: tendenza che non deve

[1] *Viva o tenue,* scrivemmo nell'antecedente paragrafo.

Per ammirazione tenue intendiamo quell'approvazione e quella stima, che secondo il

confondersi colla brama di venire stimato dagli altri. No: la prima è più nobile e più pura. Essa si appaga dell'interiore testimonio della coscienza, non cerca l'applauso de' lodatori.

Inclinazione degnissima della creatura razionale; purché non si pretenda di essere stimabili per noi medesimi, *tamquam ex nobis*; ma tutto riconoscasi essere dono del Creatore benefico. Dobbiamo onorarlo colla nostra stimabilità da Lui stesso conferitaci, co' meriti della sincera moralità, coll'indeficiente premura di sollevarci verso la perfezione, co' pregi della mente, del corpo, della fortuna, che la Provvidenza ci comparte, affinché ne usiamo servendo a' disegni di Dio: pregi di scienza, di sanità e robustezza, pregi di ricchezza, di grado sociale, di prerogative civili e politiche.

Essendo adunque bramosi di personale stimabilità, noi proviamo eziandio simpatia per le altre persone e per le cose che ci sembran stimabili. A ciò che è stimabile si china il nostro cuore. E secondo che il pregio dell'oggetto stimato è maggiore o minore, il cuore ne sente ammirazione propriamente detta o approvazione semplice e stima, che è l'ammirazione tenue poc'anzi mentovata.

L'approvazione e la stima sono per certo disposizioni congeneri coll'ammirazione. *Stima* ed *ammirazione* scriveremo con linguaggio promiscuo.

Quindi riconducendoci a favellare direttamente del bello:

I

L'ammirazione si unisce al diletto estetico procacciato dal contemplare l'eroismo, l'alto ingegno, le grandi scoperte, l'industria più rara e squisita [2].

L'ammirazione campeggia principalmente nel sentimento che abbiamo della sublimità delle angeliche nature e della maestà infinita di Dio.

L'ammirazione interviene nei giudizî che portiamo sui concetti

---

linguaggio ordinario non chiamasi propriamente *ammirare*. Tuttavolta non è inibito di osservare e di dire, che in sostanza è un'ammirazione lieve, picciola, tenue.

[2] Tornasi per la terza volta su varî oggetti già enumerati: è richiesto dal tema. Vorremmo sapere contornarli di pensieri accessorî, che scemassero la noia delle repliche.

della poesia mitologica, ove i poeti fingano cose che sarebbero oneste e grandiose, se fossero accadute realmente: per esempio, Prometeo che porta dal cielo in terra l'elemento del fuoco.

II

Stimabili (³) ed ammirabili sono la forza corporea, la vastità delle dimensioni, la durata lunghissima, la perennità. Perché no? Sono attributi posti nelle cose dal *Fiat*: che al principio de' tempi fu volontà ed opera.

Stimabili adunque riescono tanto più, quanto più sorpassano i limiti della nostra umanità: cioè la nostra gagliardia muscolare, le dimensioni della nostra corporatura, la durata della nostra vita.

Noi paragoniamo la breve esistenza dell'uomo sulla terra colla perpetuità delle Alpi e del ghiaccio onde risplendono le altissime cime di esse maestose allo sguardo; paragoniamo la brevità de' nostri giorni, i quali si consumano sì presto, colla perennità dell'oceano e delle correnti che vi scendono, grandiosi spettacoli; la paragoniamo col Panteon romano ancora in piedi da tanti secoli e colle tinte tuttora vivide sulle pareti dell'antico Ercolano e sui graniti dei vecchissimi tempî dell'Egitto, dipinti come noi dipingeremmo sulla calce. Noi confrontiamo la nostra forza con quella del lione, l'agilità nostra coi salti del cervo e col volo delle aquile.

E mentre in paralello di cotali forze, agilità e durate, la vita dell'animale bipede ed implume somiglia all'effimera età di un insetto ed il vigore de' suoi muscoli sembra una misera scintilla di languidissima vitalità, lo spirito contemplatore si dilata e deliziasi nell'ammirativa considerazione delle stupende prerogative del lione, dell'aquila, dell'oceano, delle Alpi e degli antichi edificî.

III

Vengono esteticamente ammirate moltissime cose, le quali incuton terrore.

Bellamente ammirabili gli uragani ed il cielo tutto lampeggiante, tutto pieno del rimbombo de' tuoni.

(³) Si ricordi chi legge che usiamo promiscuamente i due vocaboli *stima* ed *ammirazione*.

IV

Si stimano con ammirazione le sfarzose comparse de' grandi, la magnificenza.

Usurpano anzi, e sovente, estimazione eccessiva.

V

Chi si degna attendere a queste pagine supplisca a più sminuzzati commenti. Chiudiamo colla riflessione astratta: l'uomo è fatto per essere stimabile e per amare tutto ciò che è degno di stima. Sebbene imperfetto e debole, porta in sé i germi della giustizia e della generosità. Vi è una fibra nel cuore di lui, e una fibra nel capo, che son generose, che battono per la giustizia e per la verità.

Se l'uomo tributa stima ed ammirazione a molti oggetti che non ne sono degni, ciò accade perché l'intelletto è ottenebrato in parte, e la volontà è pervertita dal veleno trasfuso nella carne dal peccato nativo.

§ 3. *Corollario incidente.* Giacché l'ammirare è uno de' secondarî caratteri del sentimento contemplativo della bellezza, risulta palesemente che il sublime è una sorte di bello.

Avvertendo per altro, che non presumiamo di censurare assolutamente gli autori che li distinguono. Forse la distinzione fatta da loro venne suggerita dagli speciali sensi che il vocabolo *bello* e il vocabolo *sublime* possono avere ne' linguaggi stranieri all'Italia: l'inglese, il tedesco. Ci pare anzi, che alcuni di quegli scrittori non asseriscano nulla di opposto sostanzialmente alle nostre opinioni: soltanto classificano diversamente il bello ed il sublime, perché ne mirarono i rapporti sotto ad un prospetto differente da quello che noi abbiamo preso.

Le materie scientifiche, non temiamo di ridirlo, si possono classificare in più d'una maniera.

§ 4. *Dell'affezione.* L'uomo è socievole. Ama primieramente la compagnia de' suoi simili. Ama talora la società coi bruti, diventano suoi amici. Vedetelo ne' cacciatori verso i loro cani, nei sol-

dati ungheresi verso i loro cavalli [4]. Ci affezioniamo agli oggetti privi di senso: alle pareti della casa paterna; alle vallate povere ed ai poveri greppi natali; ad una tabacchiera, a un quadruccio mediocre che fu d'un amico.

Addurre si potrebbono molte cause di tali attaccamenti. Ma che serve contarle? È di fatto che ci affezioniamo.

Or che cosa è affezionarsi, avere affezione?

Può significare la disposizione che sentiamo di giovare altrui, il desiderio che altri abbia del bene, e ad esso procacciarlo secondo l'opportunità: significazione straniera al presente proposito.

Qui vuolsi discorrere propriamente di una certa affezione, che risiede principalmente nella fantasia, la quale affezione primeggia in moltissimi tra i multiformi piaceri del bello, e meglio intendesi da alcuni esempi.

I

Le più soavi virtù, l'avvenenza de' bambini e de' fanciulli, le lagrime d'una cortese pietà, la modestia in una vaga donna, l'ilarità cordiale e temperata, le svisceratezze materne: c'infondono un peculiare senso di amore momentaneo, di tenerezza o quasi. Qualche volta si desidera di avvicinarsi dimesticamente all'oggetto contemplato da noi: carezzare i vezzosi fanciulletti, sederci presso a quella madre che vediamo struggersi in trasporti dolcissimi co' suoi figliuoli. Di lì a due minuti, altra cosa ci occupa l'animo, e più non pensiamo a siffatte gentilezze estetiche: l'affetto nostro stava presso che tutto nell'immaginazione: non era veramente nel cuore, mentre il cuore suole essere men volubile.

II

Un bel pesciolino che guizzi, gli augelletti più venusti, una farfalla dipinta di gai colori, la quale entri nella nostra cameretta, i gattini che scherzano con que' loro moti tanto piacevoli: si guardano con compiacenza quasi amichevole. Né raro è che sorga nell'animo una tal quale emozione di benevolenza fantastica,

---

[4] Raccontasi che un infelice rinchiuso per anni in un carcere erasi addomesticato un ragno; e lo amava. Favoletta la credo; ma esprime una verità.

senza brama deliberata, senza intenzione positiva di far loro del bene (5).
Si sta a rimirarli col sorriso sulle labbra.

III

Una fragola silvestre, che rosseggia sotto ad un cespuglio in un sitarello romito; i fioretti d'un giardino, le foglioline d'un verde tenero sbuccianti su per le siepi nella primavera: che soavità ad osservarle! Si teme di toccarle ruvidamente; si lasciano stare o si colgono con mano riguardosa. Spiacerebbe guastarle: non solo perché distruggendole ne resteremmo privi; ma perché la debolezza e la delicatezza c'ispirano sentimenti che tendono a proteggere, non ad oltraggiare.

Sentimenti fantastici, qualora tali esseri delicati e deboli siano inanimati.

Ecco quello che intendiamo di significare nel presente capo colla parola *affezione*.

Bramiamo altresì che l'epiteto *affettuoso* si estenda a qualunque altro sentimento congenere cogli accennati.

§ 5. *Considerazioni ulteriori*. Non è escogitabile dilettazione contemplativa senza attaccamento, reale o fantastico, permamente o istantaneo, verso gli oggetti onde siamo allettati; vale a dire senza affezione; più o meno notabile, vuoi di tenerezza, vuoi d'altra sorte.

---

(5) Non si esclude in assoluto, e senza eccezioni, il desiderio di beneficare. Vi sono dei casi in cui esso trova luogo e chiarissimamente. Per cenno:

a) Un giovane era solito passeggiare al mattino nel nostro pubblico boschetto de' tigli, solitario a quell'ora. Gli piacevano i passerotti che vedea saltellare sotto agli alberi; ma al calpestio de' suoi passi si dilungavano a volo. « Scioccherelli », ei diceva, « se aveste buon cervello, mi verreste dappresso, a me non cacciatore, ed io porterei meco del pane per darvi beccare ».

b) A quegli augellini, per cui sentesi dell'attaccamento, si reca ogni dì il pignuolo o la tarma. Si ama di porgerlo di propria mano, per vedere la festa ch'essi fanno e gioire del gusto ch'essi provano. Quasi come al donare zuccherini ad un fanciullo.

c) Rare volte, ma pure ci sono persone che spargono sul davanzale della finestra delle miche per li passeri. Amici che vengono lì a far colezione.

Se possedessero lo sguardo che si volge al Cielo, mediterebbero dicendo: « Ecco il Padre di tutti, che procaccia l'alimento a chi non ha granai; e il procaccia mediante l'affettuosa mano dell'uomo, creatura tanto maggiore degli augelli dell'aria ».

Similmente, non è possibile sentire diletto nel contemplare una cosa, e affezionarci ad essa, se non la giudichiamo pregevole per qualche rapporto, vale a dire senza sentire ammirazione o intensa o leggiera (6).

Pertanto: l'ammirazione e l'affezione, interpretate nel senso nel quale presentiamo a chi legge coteste parole, costituiscono due modalità inseparabili di qualsivoglia sentimento del bello: bensì molte volte predomina la prima, molte volte la seconda come abbiamo già notato. E qui soggiungiamo, che la predominanza dell'una o dell'altra modalità succede in varie proporzioni, più o meno; e che finalmente talora si ritrovano come in equilibrio.

Le miscele, in somma, e le dosi rispettive dell'ammirazione e dell'affezione, le quali si rinvengono, a guisa d'ingredienti, ne' vari sentimenti del bello si formano e manipolano in mille maniere: comportate un parlare da ricetta.

Per mostra o saggio:

I

Nel sublime terribile, cioè quel sublime che piace persino nel mentre medesimo che noi siamo alcun poco atterriti, l'ammirazione è fortissima e l'affezione è sì poca che pare non ve ne sia.

Ma ve ne ha. Contempliamo con diletto quelle terribili cose, e l'anima non vuole staccarsi da esse. Si sente del timore, ma insieme del coraggio: si hanno due idee nella mente e nel cuore: che siamo deboli; e che, a malgrado della nostra debolezza, siamo dotati di una elevatezza spirituale, intrinseca ingenuità, la quale simpatizza colle cose più grandi, più strepitose e possenti. Il sublime ingrandisce lo spirito, lo attrae tutto e lo ferma.

II

Nell'eroismo, che vince dolori e pericoli, primeggia l'ammirazione; ma vi è più d'affezione, che non se ne senta per gli oggetti grandiosi ed un poco temuti.

Amare gli esempi di fortezza eroica è sentimento naturale,

---

(6) Il ridicolo stesso ha una certa pregevolezza indiretta: è un felice trovato; è una cosa nel suo genere rara, ecc. Salvo le eccezioni, se pure ... siccome fu scritto.

sebbene si senta maggiore riverenza, che non attaccamento per cotesta virtù.

III

Nell'eroismo benefico, i due sentimenti possono essere in equilibrio: cioè benedire e venerare, in pari grado, chi ne pratica gli atti.

IV

L'ala d'una farfalla ci rallegra co' suoi leggiadri colori: affezione fantastica.

Si pensi alla microscopica sottigliezza del pulviscolo, dal quale risultano le tinte di quell'ala, e saremo compresi d'ammirazione.

V

Un'erba fiorita nelle screpolature d'una rupe a picco, è ammirata notabilissimamente, qualora riflettiamo alle forze della natura, che portano e depongono germi vegetabili e li fanno prosperare sin colassù.

È mirata con compiacenza di affezione ridente e fantastica, se non facciamo altro che mirarne la materiale leggiadria, notare quel punto gaio tra la squallida aridità del macigno.

Non più.

§ 6. *Conclusione.* Il primario fondamentale carattere del sentimento del bello, cioè la dilettazione contemplativa, e i due secondarî caratteri di esso, ammirazione ed affezione, hanno certi rapporti di speciale affinità con tre virtù, contrapposte a tre vizî da cui è generalmente funestata la terra.

La dilettazione contemplativa, non cercando il possedimento de' begli oggetti, è affine col disinteresse virtuoso, il quale è opposto alla brama sregolata d'acquistare, padroneggiare ed avere in proprio le cose.

L'ammirazione estetica, la quale applaudisce ai pregi anche altrui, sorge contraria all'orgoglio che vuole essere esaltato egli solo.

L'affezione estetica, mentre si porta persino ai bruti ed agli

esseri privi di vita, è lontana dall'egoismo, pel quale non amasi che il proprio sé.

Dunque: il bello può essere sorgente ed occasione di molti pensieri conducenti a virtù, farmaco efficacissimo a molti gravi morbi dello spirito. Giova infatti, e non di rado.

Ma la corruttela dell'animo non ci permette di cavarne puro ed intero il morale vantaggio.

Primieramente: l'orgoglio s'innesta di leggieri all'ammirazione, perché spesse volte, ammirando le nostre prerogative, ne concepiamo stima sregolata. L'affezione facilmente lasciasi sedurre a contemplare passionatamente noi medesimi e diviene alleata dell'egoismo. In generale, l'affezione e l'ammirazione si mischiano a varie passioni riprovevoli, che trovan fomento nei begli oggetti. Quanto alla contemplazione, cioè al carattere fondamentale del sentimento estetico, essa senza dubbio può essere disinteressata, cioè scevra dal desiderio di possedere; ma non lo è sempre. Abbiamo infatti avvertito, che talora la contemplazione estetica viene avvalorata dall'idea che noi stessi siamo i possessori della cosa cui stiamo contemplando. D'altra parte: dal rimirare con disinteresse certi oggetti, è agevole il passo, trascinante è il pendio a concepire desiderî non estetici, cadere nell'ansietà, nell'avidità, in passioni interessate: tanto misero e disordinato è il cuore dell'uomo.

In secondo luogo: gli oggetti, di cui piace la contemplazione, per li quali abbiam stima ed attaccamento, non sempre lo meritano; o lo meritano in minor grado di quello che ad essi tributiamo.

Sicché: cautela in eleggere gli oggetti delle dilettazioni estetiche; e giusta misura nel secondare il piacere che ne viene allo spirito, quand'anco gli oggetti siano innocenti.

Fomentiamo quei sentimenti di disinteresse che ci portano a contemplare il bello con tranquillità libera, esente dalle cure, dalle fatiche, dai rammarichi inevitabili da chi agogna a possedere, appropriarsi e serbare per sé oggetti desiderati e cercati, ben anco, da moltissime altre persone.

Ammirando, ricordiamo che l'ammirazione esser deve generosa:

occuparsi più volentieri de' meriti altrui che non dei nostri proprî.

Affezionandoci, il nostro attaccamento sia ben regolato.

Ed alziamo gli occhi a quella felicità estetica immortale, non meno che finale e gloriosa, la contemplazione del Bello Supremo, nella patria celeste.

Ivi i nostri sentimenti estetici diverranno immutabilmente perfetti. Per adesso è debito nostro affaticarci onde giungervi.

Vedendo palese e svelata la bellezza di Dio, l'affezione nostra sarà assorta da Chi tutta la merita, sarà affezione santissima, consacrata a Lui solo. In lui ameremo qualunque bellezza creata, gli angioli e le anime glorificate.

L'ammirazione sarà per l'Infinito: fiancheggiata da due prerogative essenziali: ragionevole estimazione di sé ed umiltà. Questa farà conoscere ai felicitati in perpetuo, che per loro medesimi non sono nulla, nulla possono o sanno; che tutto è dono gratuito di quell'Infinito che adorano; che da Lui abbandonati non avrebbero forza neppure di sussistere un istante solo di tempo: concetti di grata sommissione filiale. D'altra parte, la ragionevole estimazione insegnerà e detterà, che i doni dell'Adorato, dell'Infinito, dell'Incommensurabile, sono meriti divenuti loro personali: pe' quali si attraggono gli sguardi degli altri comprensori consorti, degli angioli e del sommo Dio: concetto dignitosissimo, scevro d'arroganza, d'errore ambizioso, di temerità.

Per ultimo, la contemplazione non potrà degenerare nella menoma ansia d'acquisti; perché contemplare sarà possedere. Iddio sarà nostro. Non già come l'oro e l'argento chiusi nello scrigno; bensì come il sangue, se comportasi una lontana similitudine, del quale viviamo, e privati diverremmo cadaveri.

SAGGIO QUARTO

Del bello assoluto

Capitolo I

Due quesiti

§ 1. *Sposizione di essi.* Avvi un bello assoluto? Due cose possono intendersi da chi proferisce questa domanda.

I

Se abbiavi un bello sentito uiversalmente dagli uomini. *Bello assoluto,* in tal caso, significa *universale,* e *bello relativo* dinota viceversa quelle bellezze, che piacciono a poche od a molte persone, non però a tutti gli uomini; che piacciono in un secolo o in varî secoli, non però in tutti i secoli.

II

Se abbiavi un bello, che a buon dritto sia gustato ed ammirato ed amato [1]; ben differente da certe false bellezze, dalle quali si lasciano allucinare le menti rozze e i cervelli stravolti.

§ 2. *Avvertenza.* Col primo quesito cercasi notizia d'un fatto: cioè, se esista alcun oggetto il quale piaccia e sia sempre piaciuto esteticamente a tutti gli uomini. È un problema storico, in qualche guisa. Non abbiamo intenzione di trattarne se non di volo.

---

[1] Non importa, se da molti, o da pochi individui.

Il secondo problema è puramente teorico. Esso prepara le basi su di cui stabilire un criterio razionale, le leggi razionali del Buon Gusto. A questo tenteremo di dare una meno imperfetta risposta.

Capitolo II

Quesito storico

§ 1. *Soluzione*. Chiedendo se ci sono bellezze piacenti a tutti gli uomini, il vocabolo *tutti* non viene assunto con rigore matematico. Non si pensa ai bambini, ai fanciulli teneri: rimangono esclusi gli alienati d'intelletto, furiosi o assolutamente imbecilli. Viene fatta astrazione dai sordi, qualora si favelli di bello acustico, dai ciechi e dalle anomale viste daltoniane (1), ove il discorso s'aggiri sopra i colori.

Piacere a tutti gli uomini, significa piacere a tutti approssimativamente. Si sottintende: a quelli che hanno attitudine morale e fisica a sentire il bello, benché limitatissima, tenue e scarsa.

Ma quale è poi il grado infimo di cotesta attitudine limitatissima. Quand'è che si comincia a dire, che un tale abbia troppo poco attitudine a sentire la bellezza, per poterlo inchiudere nell'espressione approssimativa: *tutti gli uomini universalmente*?

Impossibile determinarlo. Se parliamo dei popoli, è impossibile definire quali barbari si debbano lasciar fuori del computo, attesa la loro soverchiamente rozza selvatichezza: se parliamo degl'individui che vivono in paesi non inculti, è impossibile stabilire da quali persone della plebe bisogni prescindere, per la loro ignoranza assolutamente eccessiva: ove pure vi sieno popoli barbari tanto e plebei tanto idioti, da doversi fare astrazione da essi: ecc.

---

(1) La vista daltoniana consiste nel percepire i colori in guisa differente da quella con cui li vedono gli uomini comunemente.

L'epiteto *daltoniana* viene dal nome del signor Dalton, letterato che l'aveva sortita dalla natura. Egl'imprese studî e pubblicò scritti intorno alle peculiari sensazioni di colore che gli oggetti producono negli occhi conformati al modo de' suoi.

Non è conceduto di fissare limiti precisi; però: *a corpo e non a misura*, come dicono i contrattatori, affermeremo esserci alcuni oggetti belli universalmente per gli uomini: e faccia ciascheduno il calcolo d'approssimazione alla meglio che sa.

Esempi di tali assolute bellezze, cioè aggradevoli sempre ed a tutti, stimiamo che siano: l'azzurro dell'aria, il sereno delle notti, il verde di una prateria fresca e rigogliosa, le espressioni di alcuni gentili affetti sul volto umano (²).

Né sapremmo indurci a credere, che dal partecipare esteticamente al diletto di certe espressioni morali dell'umana fisonomia rimangano privi neppure quei selvaggi abitanti nella Nuova Galles Meridionale, di cui il signor Collins ha narrato la vita barbarissima. Neppur essi saranno insensibili alla grazia dell'innocente sorriso d'un loro figliuoletto ed alla dolcezza degli sguardi d'una donna sul proprio bambino, quando è commossa e felicitata dai sentimenti dell'amore materno.

Que' selvaggi, è vero, o almeno raccontato, hanno la costumanza di cercarsi le spose fra le donzelle di qualche tribù nemica. Spiato il momento in cui la donna trovasi sola ne' boschi, il futuro consorte l'assalisce a colpi di bastone o la percuote colla durissima spada di legno della quale va armato. La ferisce, la fa tramortire e trascinala come una preda. Le violenze, le busse, la schiavitù del matrimonio corrispondono a sì male augurati sponsali.

Ma l'usanza di rapire le donzelle ai nemici per isposarle, la ruvidezza ispirata a quei popoli dalla loro estrema miseria, sono le cause di tale governo domestico. Ora, le costumanze e le abitudini provegnenti da circostanze speciali non distruggono totalmente i naturali sentimenti. Nei momenti in cui tacciono i particolari interessi e le particolari consuetudini, risorgono le comuni inclinazioni del cuore.

(²) L'espressione morale piace all'affricano sui neri volti della sua razza, come a noi sulla carnagione europea.

Anche in questo saggio s'incontrano ripetizioni di cose già mentovate. Di grazia tolleratele.

Di un antico tiranno, vera o falsa, esagerata od esatta che sia la storia del suo mal talento, trovasi scritto che lagrimò impietosito ad una scena d'Euripide.

§ 2. *Cenni staccati*. Non abbiamo impreso a registrare tutte quante le bellezze, che per avventura si capiscono e gustano dall'universalità degli animi umani. Ci è bastato dimostrare con alcuni esempi che ci sono delle bellezze universali.

Il paragrafo che soggiungesi non insiste più oltre sul medesimo argomento: per lo contrario, esso deve risguardarsi come una digressione. Lasciate in disparte le cose piacenti universalmente, cioè le bellezze storicamente assolute, presentemente porteremo sommariamente il pensiero su di altre bellezze e offriremo un poco di ragguaglio intorno ad alcune ragioni, per cui gli uomini ne giudicano e sentono diversamente.

I

Di due virtù, l'una falsa, ma creduta e seguìta, l'altra vera, ma non osservata e adempiuta bastantemente in tutte le sue applicazioni, questa seconda, benché solida e vera in se stessa, perde notabilmente la stima, ch'ella merita, presso ai fautori della prima virtù fallace e chimerica.

Gli Spartani gettavano nelle Gemonie i bambini mal conformati; e credevano servire in ciò virtuosamente alla patria bisognosa di cittadini atti a sostenere le fatiche della guerra. Se Aristide o Socrate avessero tragittata l'Eurota e sclamato: « Ahi traviamento! Spartani, amate ogni vostro figliuolo, allevateli tutti, tutti hanno dritto di campare »; l'eroe ed il filosofo sarebbero paruti nemici di Licurgo e partiti sarebbero inascoltati.

La bella virtù domestica, la quale è sì teneramente sollecita verso alla prole malsama, perché a questa fa mestieri di più diligente, costante e riguardoso governo, restava offuscata nelle menti spartane da una fallace applicazione del principio, che l'amore della patria e l'utile pubblico esigono de' sacrificî privati.

II

Una virtù troppo aliena dalle nostre abitudini, quantunque abitudini nel loro genere non biasimevoli, una tale virtù di leggieri può parere vizio e venire disapprovata.

Il più povero fra gli artigiani di Filadelfia non cede il passo nelle strade ai mercanti ricchissimi, né a verun facoltoso. Dignità bella di franco contegno; segno ed effetto di generale prosperità e della avventurosa assenza di certi usi e passioni, che colà negli Stati Uniti dell'America turberebbero la concordia repubblicana. Un cerimonioso chinese la giudicherebbe rozzezza villana. Ad un indiano, cresciuto tra le immutabili caste del suo paese, sembrerebbe superbia incomportabile, indizio della riprovazione de' popoli non illuminati da Visnù.

Ma che deve pensarne l'illuminato dall'Esistente Sapienza, non da un favoloso maestro? Egli è tenuto a benedire que' fabbri, que' ciabattini di Filadelfia, perché vivono conforme alle leggi ed all'ordine della loro repubblica. Così fossero tutti eziandio cittadini della Chiesa! Ecco, servono essi alla temporale Provvidenza di Dio; ecco un mezzo con cui si mantiene modestia nei ricchi, nobile sicurtà di fronte nel minuto popolo, per l'uguaglianza civile, per la libertà sì facile a perdersi nei popolari governi.

Benedetti, per altro, del pari que' fabbri e que' poveri ciabattini europei, che si tolgono di testa il berretto davanti alle persone agiate. Qui l'ordine vuole gerarchie, qui le gerarchie, per sussistere con pace degli animi, chiedono segni esteriori e volontarî.

Benedetti finalmente il chinese e l'indiano. Ben fanno a seguitare il galateo delle loro patrie. Ma altrove può essere diverso.

Deh, perché furon costretti a salpare da Canton i benefici annunziatori del Vangelo! Deh perché l'infelice adoratore di Visnù non impara chi sia il veramente incarnato [3]. L'Evangelio santificherebbe le loro costumanze domestiche, l'etichetta delle loro salutazioni, sinché ne sussistesse la pratica; mentre ogni

---

[3] Nella mitologia indiana sono finte diciannove incarnazioni di Visnù.

azione lecita può divenir santa in chi vive di Gesù Cristo. L'Evangelio poi muterebbe in migliori queste loro costumanze medesime; se usciti essendo dalle tenebre superstiziose, scoprissero eziandio e procacciassero con regolare e tranquilla prudenza nuove leggi civili e nuovi ordinamenti sociali ai loro paesi.

Così la religione dilatando la sfera delle idee negl'intelletti cristiani, c'insegna ad apprezzare tutto quello che è pregevole nel genere suo, discernervi il punto, pel quale esso merita elogî, e desiderare che le cose lodevoli facciano scala ad altre vie più egregie e perfette.

III

Una virtù eroica, se è tutta umana, può talvolta scemare ne' cuori infervorati da quel tutto umano eroismo la naturale disposizione a sentire delle altre e diverse emozioni commendevoli, perché oneste e gentili.

V'ha dei selvaggi dotati di tanto adamantina fortezza nel tollerare dolori atroci, che chiamano vile, imbelle chiunque non sappia spirare tra gli spasimi delle più orrende torture senza lagnarsi, nemmeno con un sospiro. A siffatti impassibili coraggiosissimi uomini non piacerebbero il patetico tratto, bello e commovente, con cui il signor Delavigne terminò di descrivere la guerriera d'Orléans, che giunta al rogo della sua morte, in procinto di venire consumata dalle fiamme, dà in uno scoppio di lagrime.

Du Christ avec ardeur Jeanne baisait l'image,
Ses longs cheveux epars flottant au gré des vents:
Au pied de l'échafaud sans changer de visage
Elle s'avançait à pas lents.

Tranquille elle y monta: quand debout sur le faîte
Elle vit ce bûcher qui l'allait dévorer,
Les bourreaux en suspens, la flamme déjà prête,
Sentant son coeur faillir, elle baissa la tête,
Et se prit à pleurer ([a]).

([a]) [*Seconde Messénienne, sur la mort de Jeanne D'Arc*, vv. 41-9].

IV

L'organizzazione fisica, atteso che non è totalmente uniforme nelle razze diverse in cui dividesi il genere umano, influisce assai sui giudizî del bello visibile, fisico e misto.

La bianchezza degli europei parve schifosa a certi selvaggi della baia d'Hudson, di colore differente dal nostro. La cute bianca nell'uomo destava loro l'idea di carne morta macerata nell'acqua: quale appunto sarebbe un pezzo di carne di cavallo lasciato lungo tempo in un fosso d'acqua corrente.

Pe' negri dell'Affrica sono avvenenti i nasi piatti e le grossissime labbra che a noi paiono tumide.

La forma del profilo greco, studiata nelle nostre accademie, non è adunque un tipo di bello storicamente universale; né belli per tutti i climi del mondo sono i coloriti del Correggio, del Palagi o dell'Hayez.

V

Gli studî teorici intorno alle materie concernenti l'estetica, se non sono ben diretti, possono condurre taluno a negar lode ed applauso a lavori bellissimi e degni d'encomio. Una fallace educazione letteraria, pittorica, architettonica, è atta a falsare il cerebro e per così dire accecar gli occhi.

Infatti: gli artisti, i poeti, i critici, quando hanno davanti una produzione estetica, la confrontano con altre produzioni del medesimo genere a loro cognite e soprattutto colle regole da loro imparate. Da tali confronti ricavano le ragioni e i motivi per approvare o disapprovare quel nuovo lavoro che stanno osservando. Alle regole tecniche già apprese essi prestano fede; ed hanno contratto l'abito di gustare certe produzioni eseguite in un dato stile.

Ciò essendo: ognun vede, che qualvolta tali regole non siano giuste e tali abiti siano esteticamente depravati, il giudizio che coteste menti pregiudicate porteranno su di un nuovo ed in sé commendevole lavoro, non potrà non essere erroneo ed ingiusto.

Supponiamo un architetto borrominesco, di quelli che dominarono nel secolo decimosettimo; e gli sia recato il disegno per la facciata d'una chiesa, semplice, severo, regolare come il vesti-

bolo della nostra Sant'Eufemia. Egli è uso a stimare e chiamare secchezza la semplicità, a riputare meschinità la nitidezza delle linee rette; egli venera come miracoli d'industria inventiva, sconosciuta agli antichi, i cartocci, i risalti, le cornici ondulate, i frontispizî orlati di balaustri. «Ohibò!» grida; ed impugna la matita. Aggruppa più ordini di colonne, più cornicioni, balaustrate, frontispizî curvilinei, frontispizî annicchiati un dentro dell'altro, spezzati, rovesci, compone una facciata tutta irta di angoli rientranti e sporgenti, panciuta, mistilinea, bisbeticamente rappresentante un armadio... Poi mira con compiacenza la sua bambocciata, e pronunzia: «Così va bene: eseguite questo nuovo disegno, il primo bruciatelo».

VI

Quanto numerose, pertanto, non sono le cause di dissenso fra gli uomini in fatto di estetica!

Il rozzo non sente come il dotto, il bene istruito non giudica come l'educato a scuole fallaci: l'organizzazione rispettiva delle varie razze del genere umano fa parere bello ad una ciò che spiace ad un'altra: le virtù false ci offuscano lo splendore delle vere: certe virtù vere, se sono tutte umane, ci scemano il gusto a cose per se stesse pregevoli; le circostanze de' governi e degli usi domestici ottenebrano ai nostri sguardi quelle bellezze che sono troppo aliene dai nostri costumi.

Brevemente: ai dissensi degli uomini in proposito del bello contribuiscono in genere tutte le disuguaglianze morali e fisiche degl'individui e delle nazioni fra loro.

Capitolo III

Quesito teorico

§ 1. *Distinzioni preliminari.* La ragione giustifica ed approva alcuni de' nostri giudizî sul bello.

Altri giudizî vengono disapprovati da lei.

Sopra altri giudizî, finalmente, essa non pronunzia né approvazione né condanna. Pigliamo a commento i colori.

I

Se due persone disputano, quale sia più leggiadro mantello ne' cavalli, il castagnino o il morello; se contendesi di capigliature nere o bionde; se uno celebra la tinta bianchissima delle camelie ed altri vi antepone il gentile violato delle mammole ed un terzo il ceruleo de' fiori del lino ed un ultimo il rosso allegro de' papaveri: non avvi dottrina che decida chi abbia ragione. Preferisca ciascuno quel che più gli aggrada.

II

Se taluno non provasse il menomo diletto, non sentisse piacevole armonia ottica tra i colori che si denominano *antagonisti*: cioè non gli piacesse di vedere l'uno all'altro vicini il verde ed il rosso, il violetto ed il giallo, ecc., costui avrebbe nel suo occhio nervi differenti da quelli che la comune degli uomini (1). Che per-

---

(1) Per coloro, cui non fosse familiare la scienza ottica, trascrivo un paragrafo del signor Cicognara, intorno ai colori antagonisti.

« S'introduca un raggio di luce, con un colore separato dal prisma, in una stanza oscura. Fissatelo attentamente cogli occhi immobili, poi chiudeteli, e mettetevi un panno nero avanti la faccia, volgendovi ove le tenebre sono più fitte. Allora succederà che nel buio vedrete un altro colore diverso da quello che avrete fissato prima, ma però con una legge così costante, che se avete fissato il rosso vi corrisponde nel buio il verde-azzurro, se il rancio risponde l'indaco, se il giallo-verde il violetto, se il verde-azzurro il rosso, se l'indaco il rancio, se il violetto il giallo-verde. Da questa legge, che è invariabile, come si vede anche invertendo, mi pare che si possano dedurre molte proporzioni di consonanze necessariamente armoniche di colori » [pp. 72-3].

È fuori di dubbio. Dacché la mia retina, venendo stancata mirando un colore rosso, mi presenta nel buio l'azzurro-verde in virtù d'un moto (se è moto) interno de' nervi visivi, ciò è segno, che la comparsa dell'azzurro-verde nelle tenebre procaccia un riposo a quella stanchezza de' miei nervi stessi, e che quindi sono ricreati. Similmente si discorra degli altri colori mentovati poc'anzi dal signor Cicognara. Dunque anche la vicinanza di tali colori antagonisti, simultaneamente presenti, l'essere per esempio un corpo verde-azzurro collocato a canto di un rosso, dovrà riuscire aggradevole perché il passare cogli sguardi dall'uno all'altro è cosa favorevole e consentanea alle naturali disposizioni de' nostri occhi.

E qui è d'uopo notare che antagonisti colori non sono quelli soltanto che vennero precisamente allegati dall'autor nostro. Lo sono eziandio il verde semplice e il rosso, il verde delle foglie e il colore de' fiori in un mazzo di rose. Colori antagonisti sono questi, per tacere di più altri; o almeno si debbono riputare quasi antagonisti, che è tutt'uno nel presente argo-

ciò? Il suo modo di vedere non potrebbe dichiararsi men buono del nostro, i suoi nervi non potrebbero stimarsi men buoni, comecché diversi da quelli generalmente creati dalla natura negli altri.

Sin qui la ragione non interloquisce: gusti liberi, per così nominarli.

III

Ma si supponga il caso d'un miope, il quale oda lodare l'artificiosa disposizione d'un giardino coltivato all'inglese, celebrare la magnifica eleganza di tanti alberi ed arbusti tutti verdi, ma non della stessa verdezza, alcuni più vivi, altri più pallidi, alcuni più gai per le loro tinte leggere, altri notabili pel nobile loro verde carico, frammisti a cespugli pieni di fiori scompartiti in masse benissimo proporzionate, raccolti come in un quadro e resi più armonici dall'effetto delle distanze, con trafori qua e là per cui nel fondo del quadro si vede la tinta del cielo presso all'orizzonte,

---

mento. Però dicesi che la vicinanza di colori così fatti produce armonia ottica e che sono tinte armonizzanti.

Sicché con bonissimo dritto scrive il signor Cicognara, che dai fenomeni ottici rammentati da lui si possono dedurre molte proporzioni di consonanze necessariamente armoniche di colori. L'avverbio *necessariamente* va inteso *cum grano salis*. Conviene por mente, che il signor Cicognara voleva dare massime pratiche di Buon Gusto ai pittori, insegnare a dipingere gradevolmente alla generalità delle persone che si dilettano di mirar quadri. Egli, per conseguenza, non doveva fare alcun caso di taluno, il quale non gusti ciò che gustano gli altri e faccia eccezione, se pur avvi costui.

Ma qualora ci fosse, potremmo forse asserire che i suoi occhi fossero meno perfetti dei nostri? Nol credo. Potrebbe darsi, per lo contrario, che un uomo il quale non amasse l'antagonismo nei colori, sentisse così per virtù de' suoi nervi, i quali avessero più forza che non sogliano averne quelli degli altri uomini. Egli non avrebbe il bisogno che abbiam noi di riposare la vista, e quindi non proverebbe il piacere che noi proviamo nel ricreativo passaggio dalla visione di una tinta alla visione della sua antagonista.

I piaceri ottici di codesta persona privilegiata dalla natura con una straordinaria robustezza di retina, si potrebbero paragonare, in qualche modo, all'inclinazione di certi prosperosi giovanotti, franchi cavalcatori, cui poco diletta la soave andatura dei palafreni della Transilvania, ed amano piuttosto il trottare vigoroso de' corsieri dell'Inghilterra. Essi professano, che per loro è cosa dilettosissima il sentire sotto a sé un animale gagliardo, e che il muoversi de' transilvanucci a loro riesce assai meno gradito perché è troppo molle. I nervi ottici di chi non amasse l'antagonismo de' colori potrebbero paragonarsi eziandio agli stomachi possenti di Ulisse e di Nestore, i quali, feriti in battaglia e sudati, si fermano al vento sulla spiaggia del mare per asciugarsi begli e indosso i vestimenti; poi si mettono a tavola e cibansi di una mistura di vino cacio e farina cruda, con una cipolla per aguzzare l'appetito ed assaporare la bevanda. Ventricoli di simil fatta erano di gran lunga migliori de' nostri.

si scopre l'aperta campagna e compariscono distinte le cime de' monti.

Se il miope presumesse rispondere: « Concedo che la varietà de' colori nei vegetabili è un bel vedere; ma solamente quando sieno vicini. Coteste bellezze, da voi decantate nella prospettiva del giardino inglese, non esistono. Gli oggetti discosti dall'occhio riescono indistinti e confusi; è come se non ci fossero ».

A questo miope si potrebbe evidentemente dimostrare che s'inganna. Egli giudica con occhi imperfetti organicamente; però le sue sensazioni sono difettosissime. La retta ragione dà sentenza favorevole ai gusti ed ai giudizî che provengono da organizzazioni ben costituite.

Il sensorio visivo de' miopi non è soltanto diverso dal comune, è men buono; avvegnaché la vista è destinata a mirar più lontano ch'essi non scernano.

IV

Sorga altri a discorrere così: « Anche a me piace il color verde rigoglioso dei vegetabili, senza dubbio è assai bello. Ma a renderlo bello, a farmelo piacere non contribuisce né punto né poco l'idea che quella verdezza è segno di prospera vegetazione e freschezza. Cosiffatta idea non ha veruna influenza sull'animo mio. Il verde di un prato fertile e folto mi piace come il verde d'un panno che ricopra un bigliardo nuovo ».

Questo discorritore avrebbe, anch'esso, un gusto difettoso; perché non riconoscerebbe uno degli elementi razionali onde è costituita la bellezza dei vegetabili. Dilettarsi di ravvisare i segni d'una prospera vitalità nelle cose che ne sono dotate è certamente una commendevole disposizione dello spirito [2].

---

[2] Ci sono per altro delle creature, le quali per possedere vita prosera e buona conformazione nel loro genere, è d'uopo che mostrino all'esterno una tinta spiacevole: le lumache, a cagione d'esempio, bisogna che abbiano un bruno livido e un biancastro sudicio, le rane un disavvenente verdaccio, i ragni panciuti un nerastro turpe o un colore di fango.

Dovremo dunque pronunziare che sono bei colori, atteso che sono voluti dalla natura per la organizzazione di tali bestiuole? No: il colore, per sé brutto, rimane brutto. L'essere esso un indizio di vita, e sana vita, non ne cangia l'immediata qualità e l'effetto sulla retina di chi lo osserva.

Ma quando un colore, siccome il verde dell'erba, è già aggradevole in se stesso; se inoltre

V

Ciò nulla di meno, la ragione non condanna, anzi approva il diletto estetico di chi si ferma con compiacimento a mirare certe foglie variegate, le quali, al dire de' botanici, derivano da malattie delle piante.

Come mai la ragione può essa approvarlo? Sembra un paradosso. Ecco la spiegazione. Non c'illuda il tristo vocabolo *malattia*. Coteste malattie delle piante non sono guai, che si debbano commiserare, alla guisa che è compianto un uomo affetto da etisia o afflitto dalla febbre quartana. Sono alterazioni d'organismo producenti varietà botaniche nei vegetabili di una data specie. Ciascuna specie continua a propagarsi nel nativo suo vigore ed a sussistere senza foglie variegate. Alcuni individui di essa provengono più deboli e riescono variopinti: or questi servono ad accrescere la ricchezza della natura ed a formare una decorazione di più sul magnifico teatro della terra. All'ordine di questo mondo ci vogliono infinite gradazioni di esseri, maggiori e minori di forze, siccome di mole, diversi nel colorito non meno che nella configurazione. La natura produce individui, non fa nascere generi e specie in astratto. Quegl'individui più deboli posseggono ciò appunto che si conviene nel posto che occupano fra le piante; e non sono infelici come un uomo tisico o un febbricitante.

Se adunque ci dilettiamo osservando la fisica vaghezza delle loro foglie; quali ragioni ci sarebbero mai di farcene il menomo rimprovero? E se ci dilettiamo nel pensare che quella vaghezza è un testimonio dell'inesausta dovizia della natura e del tanto molteplice e gradato ordinamento voluto dal Creatore e posto da lui nelle cose; come mai il retto raziocinio non collauderebbe sì giusti concetti, verissimi e non triviali?

VI

Similmente commenderemo ed ammireremo a buon dritto le foglie delle viti bellamente rosseggianti al finire dell'autunno; quantunque indichino diseccamento e caducità.

---

dà segno di vegetazione felice, allora è ben giusto che questa circostanza accresca il diletto del contemplarlo. Nel verde dell'erba non vi è solamente bellezza visibile fisica, vi è bellezza mista.

Questo è ben lungi dall'essere un'imperfezione; fa parte della mirabile economia delle stagioni. Il cadere delle foglie, per rinascere, è una delle fasi e vicende della vita vegetativa.

Altre foglie, oltre alla vite, si dipingono a varî colori, avanti di cadere. Notiamovi la serie magnificamente concatenata dei fenomeni annui ne' vegatabili: riconosciamo con giubilo dell'intelletto una delle maraviglie della Provvidenza. Al ritornare della primavera spieremo con uguale compiacenza il tenero verde delle foglie che appena sbucciano; e vi scorgeremo un indizio della rinnovellata giovinezza dell'anno.

VII

Nel colorito pittorico ha luogo un altro chiarissimo razionale criterio. I colori d'un quadro sono destinati ad imitare le tinte naturali degli oggetti rappresentati dall'arte: tocca adunque all'intelletto il decidere se vi corrispondono.

È infatti un principio cui nessuno contraddice la proposizione seguente; è dato di pronunziare teoricamente e con accertatezza intorno al colorito pittorico.

Ne è giudice ognuno, sino ad un certo segno; ne sono poi giudici più competenti quelle persone che sanno dipingere elleno stesse: gli artisti.

Sentenzî un pittore: «Quella tinta che vedete sul tal quadro, quel riflesso di luce, quella mezza tinta, quell'ombra, quella penombra, non somigliano, come dovrebbero, alle tinte ed ai riflessi, alle ombre, ecc., degli oggetti reali»; egli merita fede. Noi medesimi avremmo precorsa la decisione proferita da lui, se avessimo passato come lui molti anni colla tavolozza in mano, se avessimo studiato attentamente i colori de' corpi e notati accuratamente gli scherzi della luce, la prospettiva aerea.

VIII

Oltre a ciò, i pittori sanno quali sieno le tinte de' corpi, di cui riesce più facile l'imitazione sulla tela; e per conseguenza, quali tinte pittoriche, benché imitino felicemente il vero, non meritino se non lode mediocre, atteso la facilità.

Sanno quali altri colori de' corpi non si possano così agevolmente ritrarre: ma bisogni che l'artefice sia esperto davvero nel maneggiare i pennelli, per riuscirvi.

Sanno ancora che tra queste imitazioni non facili vi sono le *tali* e *tali*, che furono praticate già egregiamente, in moltissime occasioni, dai vecchi antesignani dell'arte; sicché l'esempio datone da quelli diminuisce la difficoltà per gli artisti presenti. Difficoltà ne rimangono ancora, ma sono scemate.

Sanno esserci, per lo contrario, in alcuni quadri, certi insoliti spedienti di colorito, trovati dall'autore del quadro medesimo, ideati da lui coll'industria del proprio ingegno inventore, senza la scorta di precedenti esempi; e però spedienti e trovati, degnissimi di singolar lode per la loro originalità. È questo un pregio, fra i tanti, del nostro Migliara.

Sanno finalmente gli artisti in quali casi l'inopia assoluta di mezzi meccanici, cioè di materiali somministrati dalla tavolozza, non conceda al pennello se non un'imperfettissima imitazione di varie tinte naturali; e conoscono quindi in quali casi sia giusto di encomiare l'imitazione anche imperfettissima. Siffatta indulgenza è giustizia.

Ciò posto: il piacere che provano i periti di pittura nel valutare queste circostanze e misurare su di esse la loro ammirazione ed i loro encomî, non è al certo sentito dagl'imperiti. Ma non credasi per ciò che siffatte dilettazioni estetiche siano meno vere, e fuor di ragione gustate dalla schiera privilegiata degli esperti.

Si guardino essi soltanto dal valutare con eccesso que' pregi reconditi di difficoltà superata, di originalità e simili: siccome fanno talvolta, appunto perché ne hanno il godimento esclusivo.

§ 2. *Soluzione del quesito.* È già sciolto. Da che la ragione approva, giustifica e convalida parecchi giudizî estetici nel fatto de' colori; è perfettamente evidente che ci sono bellezze le quali razionalmente si gustano e che è irragionevole il disprezzare. Vi è in somma un bello assoluto nel senso teorico di tale parola. Bastò esaminare i soli colori per trovare dimostrazioni ed esempi di cotesta verità.

Ma quanto maggiori esempi non ne somministrano le altre specie di begli oggetti? Se ne rechino alcuni.

I

Nelle pagine addietro venne detto: un miope che riputasse chimerica la bellezza da altri lodata nella vasta prospettiva d'un giardino grandioso, amenissimo e squisitamente ordinato, s'ingannerebbe. Ragionevole è il parere di coloro che ci vedono meglio di lui, perché chi possiede un sensorio ben costituito è giusto giudice delle sensazioni procacciategli dalle cose esteriori.

Quanto più adunque non approveremo, con quanto maggiore fondamento non chiameremo razionali le dilettazioni sentite dalle persone, che sono chiaro veggenti coll'intelletto, da quelle la cui mente è atta a comprendere ed abbracciare la vasta prospettiva letteraria, così nominiamola, d'un componimento, ove tutto sia in abbondanza e tutto al suo luogo, idee, affetti, raziocinî ed immagini; senza che la moltitudine delle cose produca confusione?

Bello è, per conseguenza, uno stile facondo il quale inondi lo spirito de' lettori con pensieri, sentimenti, pitture d'oggetti sensibili, riflessioni morali e allusioni d'ogni sorte, in gran copia e in acconcia ordinanza. Se hai destro cervello, saprai seguitare felicemente la piena del fiume di quell'eloquenza e navigarvi con franchezza e delizia: fuor di metafora, capirai molte cose e moltissimo godrai.

Bello inoltre è un libro dignitoso di scienza, in cui s'incontrino nozioni recondite di grave momento, cenni ingegnosi, artificiose ed acute classificazioni; simile ad un palagio dovizioso di sale, atrii e cortili, fornito di magnifici adobbi, di pitture, di oro.

II

Per non dimenticare l'acustica, narriamo a chi legge un fatto, che possiamo attestare siccome di nostra veduta.

Un illustre e degno valentuomo, il quale non mette piede ne' teatri, allorché cominciò ad ascoltare tradotte sul gravicembalo alcune musiche del maestro Rossini, non ne rimaneva appagato del tutto. Modestissimo essendo, non presumeva di portarne giu-

dizio; ma quanto a sé avrebbe voluto cantilene sull'andare di quelle del Cimarosa o del Paesiello. Proseguì ad udire lo stile del Rossini e il Rossini divenne per lui, come per tanti altri, un compositore prediletto (3).

Coll'abitudine di ascoltare le musiche di questo fascinante, sublime ed amabile, gaio e patetico maestro, la mente di quel valentuomo si era adestrata a seguire speditamente una rapida serie di suoni, senza smarrirsi tra la varietà di parecchie modulazioni, né venire soverchiata dalla ricchezza delle armonie. Progresso di buon gusto nella mente di lui.

III

È per altro lodevole razionalmente quell'orecchio, altresì, che non isdegna la semplicità, quando è bene usata e squisita.

È vero buon gusto applaudire al Rossini, ma non torcasi il naso al grazioso Cimarosa ed al Paesiello, forse insuperabile nel genere suo. Se ha ragione chi s'inebbria alla maestosa artificiatissima musica dell'Haydn, *La creazione del mondo*; non ha torto chi sa deliziarsi colle note parche ed immortali, con cui il Pergolese ha modulato lo *Stabat*.

IV

È un altro bel pregio della mente umana il conoscere, intendere e stimare pensieri isolati, su qualsivoglia materia, i quali sieno degni del titolo di reconditi ed opportunamente sottili.

---

(3) Il Rossini è più complicato del Cimarosa; questi lo è più del Pergolese e del Lulli. Eppure, a detta del Condillac: « Lulli, que nous jugeons aujourd'hui si simple et si naturel, a paru outré dans son temps. On disoit, que par ses airs de ballets il corrompoit la danse, et qu'il en alloit faire un baladinage ». Cita egli su cotesto proposito l'abate Du Bos, riportandone il testo: « " Il y a six-vingts ans.... que les chants qui se composoient en France n'étoient, généralement parlant, qu'une suite de notes longues.... et.... il y a quatre-vingts ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent; et leur chant, s'il est permi d'user de cette expression, marchoit posément même dans sa plus grande gaieté ". Voilà », termina il Condillac, « la musique que regrettoient ceux qui blamoient Lulli ». [*Essai sur l'or. des conn. hum.*, II Part., Sect. I, Chap. V, in *Ouvres compl. de Condillac*, t. I, pp. 327-8].

È un aneddoto curioso, nella storia della musica.

Notizia

Il maestro Rossini ebbe la cetra d'Orfeo e l'arpa di Davide. Più non vuole toccare che questa: compone pe' tempî. Parigi è inebbriato de' suoi *Credo* e de' suoi *Gloria*.

Benedetti coloro, che nella solitudine del gabinetto possono attendere a pubblica prece!

Vanno in questa schiera diversi motti improvvisati conversando dalle teste felici, motti argutissimi ed insieme profondi, tra il faceto e il morate, il satirico e l'insegnativo.

Vi aggreghiamo certe ammirabili combinazioni di concetti più *ex professo* scientifiche: per esempio, varie sentenze del Rochefaucauld sulle intime emozioni del cuore umano, o del Bacone sui costumi, nel libro da lui intitolato *Sermones fideles*, intese con giudizio e pel loro verso; tanti begli aforismi metafisici ed estetici di Sant'Agostino; non pochi aforismi logici ancora di Bacone sui possibili progressi della fisica, al suo tempo traviata e bambina, che sembrano dettati da spirito profetico.

Per ultimo, non passino sotto silenzio le formole e le dimostrazioni matematiche del Lagrange [4], in cui gl'intendenti ravvisano una incomparabile forza d'ingegno scopritore di sentieri occulti agli altri algebristi, e sentieri tuttavolta diritti diritti per arrivare a moltiplici ed astruse verità.

V

Nella scala delle forze animali locomotive, più eccellente è il saltare agile del daino e della lepre che non lo strisciare della lumaca. Così, è dote dell'intelligenza capire di volo ed assaporare quei libri, ove molte idee sono sottintese, senza viziosa lacuna, né oscurità.

Sottintendere, leggendo, ciò che l'autore non iscrisse e poteva tacere senza vizio, perché i non ottusi lettori l'avrebbero indovinato; passare da un'idea espressa dall'autore a quella che egli vi scrisse subito dopo, supplendo chi legge alle idee intermedie che furono sottaciute, è un salto della mente; è l'andare del daino, del cervo, del cavallo arabo, che non sono arrestati nel loro corso da fossati e da cespugli.

Si guadagna tempo, essendo più veloce il pensiero il quale interiormente supplisce alle idee taciute, che non sarebbe l'occhio, qualora dovesse percorrere parole e clausule stampate sulla pagina materiale del libro. S'indovina ciò che l'autore confidò che

---

[4] Benché non siano propriamente isolati pensieri.

avremmo trovato da noi stessi con nostro discernimento. Ora, l'indovinare e il trovare sono prerogative stimabili dello spirito; e il guadagnar tempo è una utilissima cosa.

VI

Dote dell'intelletto è avere esatte notizie positive sulla storia antica e moderna dei popoli: sulla storia naturale dei bruti: e il possedere nozioni geografiche e fisiche d'ogni maniera. Indi è sommamente giusta la brama della verità storica, persino nei drammi, nelle novelle e nei poemi: per quanto il comporta la natura delle invenzioni poetiche. È mestieri rappresentare fedelmente i costumi degli uomini, i caratteri dei governi, gli effetti delle leggi sussistite in varie epoche. Bisogna descrivere acconciamente l'aspetto materiale delle regioni, delle città, gli edificî, le vesti, i mobili. Uopo è mentovare giudiziosamente gl'istinti de' bruti, il modo loro speciale di vivere, le virtù delle piante, i fenomeni fosforici del mare, ecc.

Il falso è biasimevole, commendevole il vero. Chi dilettasi nel falso, è ignorante o di testa malsano. Ma per dilettarsi del vero conviene conoscerlo per quello ch'egli è; vale a dire, conviene avere guernita la memoria di cognizioni sufficienti a discernere il vero stesso dal falso.

VII

Passando ad oggetti di genere vario: la ragione applaudisce alle dilettazioni estetiche le quali si ricavano dal considerare che una macchina di fisica non è fatta solamente di ottone e d'acciaio finamente bruniti; ma è costruita con proporzioni opportunissime, e fornita di tutto quello che può renderla idonea all'uopo cui è destinata: che l'aquila e il lione, oltre all'essere maestosi allo sguardo, hanno membri adattati alla valentia de' loro moti, cioè corsa e volo, alla forza con cui il re de' quadrupedi addenta la preda, e la regina de' volatili combatte col rostro: che il sorriso de' bambini, sì venusto fisicamente, ha di più una morale bellezza, in quanto è segno di avventurosa innocenza, ecc.

VIII

Dio Creatore ha disposto ogni cosa con peso e misura. Quanto esiste nel mondo (eccettuata la colpa) è quale lo volle la Provvidenza; è al suo posto.

Se è così: « Come adunque », potrebbe chiederci taluno, « si loda l'ideale, il cui carattere sta nel trascegliere e adunare ciò che nella natura esiste disperso, tentando di superarla colle proprie invenzioni? Né già si contenta di riunire in un solo oggetto artefatto le parti disseminate dalla Provvidenza in parecchie e distinte creature, ma ardisce persino di modificare e alterare quelle parti medesime! Non è cotesta una presunzione orgogliosa di saper fare meglio di Colui che ci ha fatti, noi e tutte le cose dal niente? ».

Distinguete di grazia: il mondo, sebbene formato da una Sapienza eccedente ogni nostro comprendere, non è perfetto: atteso che in pena del delitto d'Adamo ha in fronte il terribile marchio della riprovazione. La natura, che al presente esiste, non è quale fu uscendo dalla Mano Creatrice, e quale continuò ad essere sinché Adamo conservò l'innocenza.

Giustamente, pertanto, escogitiamo bellezze ideali e modifichiamo colla fantasia gli oggetti, procurando depurarli dalle loro imperfezioni. Il Padre Universale ci ha posti nell'intimo del cuore desiderî, concetti, presentimenti d'un meglio. Ne sono espressioni appunto le produzioni ideali dell'arte: simboli, starei per dire, de' nostri voti, confessioni del nostro decadimento e della nostra miseria, attestazioni del contrasto fra la nobiltà dello spirito e l'umiliante affastellamento de' mali onde siamo circondati.

Se il mondo fosse ancora quale era nell'epoca precedente al peccato, l'ideale sarebbe assurdo, nessuno lo cercherebbe; mentre allora le creature, abbenché limitate, erano perfette nel loro genere.

IX

Del resto: più assai dignitose e pregevoli di qualunque ideale composizione fantastica sono nel cospetto della ragione illuminata le virtù, la giustizia, la liberalità, la modestia e le altre ([5]).

([5]) Se fossimo saggi veramente, se il nostro cuore non fosse roso dal verme della fatale concupiscenza ereditata col nascere, sentiremmo bellezza e bellezza grande e bellezza caris-

Cui aggiungonsi a guisa d'una leggiadra ghirlanda di fiori, le passioni gentili, le cortesi, ben dirette e contenute entro ai loro confini.

Fiori? Anche frutti; qualunque volta scenda ad impinguarli la soprannaturale carità che santifica ogni atto e lo fa essere adorazione ed offerta.

§ 3. *Proseguimento.* Fra le dilettazioni del bello approvate dalla ragione la stessa ragione dà i primi posti a quelle che derivano dalla virtù, dalle affezioni gentili, dalla felice imitazione della natura, dalla verità scientifica, dall'esattezza storica, dall'ideale (6). Di minore momento riputare debbonsi i piaceri, sebbene razionali ancor essi, i quali provengono da difficoltà superata o da fisica perfezione dei sensi corporei; salvo qualche eccezione.

Un poco di paralello tra il buon gusto in fatto di bellezza e il buon gusto non estetico concernente i sapori giudicati dal palato, apporterà luce alla nostra proposizione e divisione generale.

In prova: perché mai agli artefici de' cibi non si tributano lodi e stima a gran pezza uguali a quelle che vengono riscosse dai poeti, dai pittori, dai maestri di cappella? Per varie ragioni.

---

sima persino in quelle azioni di consueta probità che siamo soliti denominare semplicemente azioni *buone* ed *oneste*, e non diconsi *belle*, secondo che fu altrove distinto. Un animo perfettamente illuminato, un cuore perfettamente virtuoso, si diletterebbe nel contemplare una mano limosiniera, la quale lasci cadere un quattrino nello spelato cappello di un povero, più che non rimirando la *Mnemosine* del Bossi, il *Napoleone* dell'Appiani, il Giove Mansueto, l'Apollo del Belvedere. Anche questo fu avvertito altrove; ma non nuoce il ripeterlo.

(6) Le varie sorte di dilettazioni qui annoverate non vogliono però stimarsi tutte d'ugual pregio. Troppo è chiaro che la ragione tiene in maggior conto le azioni belle, l'eroismo virtuoso, che non le sculture greche o le pitture del Cinquecento: quante volte non fu replicato?

La virtù, l'ideale, l'esattezza storica e le altre bellezze presentemente mentovate nel testo, vi furono radunate per l'intento di comporne una categoria complessiva di bellezze, che chiamerei di prim'ordine; e di poscia contrapporvi una seconda schiera, ossia un'altra categoria complessiva, contenente bellezze minori.

Spieghiamoci con una similitudine. Le bellezze raccolte nella prima categoria sono come le monete d'oro, formate tutte del metallo più nobile, benché tutte non abbiano valore uguale.

Le bellezze della seconda schiera sono come le monete d'argento.

I

Il cuoco ed il credenziere non imitano sapori naturali con sapori artificiali, né compongono ideali manicaretti. Non esprimono morali virtù, affetti, intellettuali raziocinî.

La poesia, la pittura e la musica, bene governate hanno forza di giovare alla gentilezza, alla rettitudine, alla santità del cuore. I gastronomi non profittano in tali punti; quand'anche non degradino l'animo loro, facendolo schiavo di voluttà corpulente.

II

Non dissimuliamo che esiste, sino ad un certo segno, un Buon Gusto realmente assoluto e riconosciuto per tale dalla ragione, relativamente ai sapori. Ma è poca cosa, appunto perché deriva principalmente dal perfezionamento del senso fisico, cioè del palato.

Si è ridotti a confrontare il palato dell'uomo non ignaro delle ricercatezze de' piatti signorili col palato dei bambini e fanciulli, e con quello dei contadini e degli artigiani disagiati. Si è ridotti ad inferirne, che nel bambino, nel fanciullo, nel povero, il senso de' sapori non è sviluppato, e quindi è imperfettissimo: o per causa della troppo tenera età; o perché le classi povere del popolo non hanno di che comperarsi gli ottimi bocconi ed educarsi coll'uso di essi a sentirne la bontà e giudicarne da esperti.

Però la lingua del bambino, del fanciullo e del povero, non sa distinguere certe squisite gradazioni di sapore, a discernere le quali fa d'uopo essere stati addestrati dall'abitudine e dalla riflessione. Per li bambini, uno zuccherino triviale è altrettanto aggradevole quanto i manicaretti apprestati con finissima industria dai credenzieri più addentro iniziati nella loro arte. Per un contadino, un *ragoût* condito alla grossa da una fantesca di villa è uguale all'intingolo del medesimo nome, che esca raffinatissimo dalle casserole d'un *restaurateur* parigino.

Finalmente, non pochi sapori piacenti alle persone adulte, per esempio i liquori gagliardi distillati, sogliono offendere i nervi delle bocche infantili, vi producono vellicazioni troppo violente.

Ecco una nuova ragione per riputare imperfetto il palato dell'uomo ne' suoi primi anni (7).

III

Vi ha due altre razionali dilettazioni di cui sono capaci le persone intendenti di mensa: non vogliamo passarle sotto silenzio.

È noto a cotesti intendenti quali cibi sia facile apprestare e comporre, quali sia difficile; però, assaporando vivande, di cui non sia agevole la composizione e cottura, provano il piacere mentale d'ammirare il maestro dal bianco berretto; ed ammirarlo con estimazione proporzionata alle difficoltà ch'egli vinse.

Non è, poi, loro ignoto, che in alcuni ottimi piatti sarebbe vano il cercare certi pregi proprî di altre vivande; e che, quindi, fa d'uopo non aspettarseli, né pretenderli dal cuciniere. Non si deve cercare in un pezzo di perfetto *roastbeef* la mollezza pastosa, sì cara nello stufato dei milanesi.

Ma è ben poca l'importanza di siffatti giudizî e riflessi.

IV

Proseguiamo a far motto di due altre inezie.

Talora il gastronomo discerne in un intingolo o in un pasticcio o in una torta, qualche ingrediente che vi fu posto dal cuoco a pena in dose lievissima.

---

(7) Del rimanente, bisogna limitare l'esposto paralello fra il palato degli esperti e quello degl'imperiti, cioè fanciulli o poveri; facendo alcune eccezioni e confessando: che sebbene il sensorio de' conoscitori de' cibi sia meglio disposto di quello degl'inesperti, considerata la generalità degli alimenti e delle bevande; ciò nondimeno, chi siede a laute mense suole discapitare su alcuni punti in confronto di chi non vi ha posto, perch'egli si rende meno atto a nutrirsi con piacere positivo di certe sostanze grossolane e di sapore poco abboccato, le quali tuttavia sono graditissime ai poveri.

Oltre a ciò: nel passaggio dall'infanzia e puerizia agli anni più maturi, i nervi della lingua vanno perdendo della loro primeva sensibilità; sicché quella stessa saldezza di cute e fibre, che permette di sorbire con diletto liquori arzenti e masticare droghe caldissime, rende il palato un po' ottuso per alcuni sapori che bastano a deliziare i bambini, fra i quali si conta lo schietto zuccaro. Adunque il palato de' bambini per rispetto a qualche cibo o sostanza, è preferibile a quello di chi visse fra le imbandigioni d'Apicio; e quantunque egli non ne abbia abusato.

Soggiunta abbiamo questa clausula, giacché quegli che ne abusa corre pericolo di perdere il palato, come suol dirsi. Può incallirsi gli organi della bocca a tal segno da non più sentire se non sapori esagerati. Avere quindi un palato peggiore in generale di quello degl'imperiti. Sia fatta astrazione da cotali ghiottoni malaccorti.

Altre volte egli confronta il sapore d'una vivanda che gli viene recata colle regole di sapore e cottura statuite per essa dai legislatori delle mestole; e trovandola corrispondente, dà lode alla perizia dell'artefice vestito de' due grembiali. Sentenzia: « È proprio l'intingolo del Bechamelle, è la vera *charlotte* ».

Viceversa ed in altre occasioni, il dotto gastronomo biasimerà teoricamente affermando: « Questa *tartara* non è riuscita quale dovea per essere la vera *tartara*. È un'altra vivanda; buona sì, ma non *tartara* ».

Inezie, ripetiamo; comecché ad esse non si neghi il titolo di piaceri *razionali*. Né può loro negarselo, atteso che sono dilettazioni inerenti a giudizî portati dalla ragione speculativa e non sono condannate dalla ragione propriamente morale ([8]).

V

Le dilettazioni, che siamo per soggiungere in queste ultime linee del presente paragrafo, non sarebbero inezie, se praticamente

---

([8]) La ragione si chiama *morale* quando giudica, approvando o disapprovando, le azioni ed inclinazioni dell'uomo, secondo che si trovano conformi, o pure no, colle norme della rettitudine e della regolata gentilezza del cuore.

Ora, essa non vieta, entro ai limiti della temperanza, di assaporare le vivande e riflettere a quel che mangiamo; comunque lodi di più e positivamente approvi chi sta a tavola poco curando il buono o men buono de' comestibili. Cotale massima di perfezione fu riconosciuta, sin da tempi antichissimi, dalla filosofia stessa degl'idolatri. Cotale non curanza è indizio di animo occupato di cose meno corpulente che nol siano i succhi della starna o del gallinaccio nutrito di noci, le spume del vino della Sciampagna, l'inzuccherato de' *faschingkrafen*, o dei *bonapartés*: manicaretto di moda in Parigi dopo il ritorno di quel capitano dalle guerre d'Egitto.

Che se poi le persone le quali amano badare a quel che trangugiano e sentirne proprio tutta la squisitezza, riduconsi al punto di desiderare e cercare con sollecito animo i sapori più prelibati, se si turbano qualvolta una vivanda non sia bonissima, talché non saprebbero contentarsi di cibi grossolani; queste persone cadono in una delicatezza riprovevole. È una specie di viltà, per così nominarla.

A ogni modo ripetiamo chiaro, che mangiare con indifferenza, accorgendosi appena de' sapori che ci vengono sulla lingua, è abitudine moralmente stimabilissima.

Orniamo le nostre pagine con due righe di quel gran valentuomo, S. Francesco di Sales, il quale non era né rozzo di costumi, né austero di fronte: « C'est.... une.... grande vertu de manger sans choix ce qu'on vous présente, et en mesme ordre qu'on le vous présente, ou qu'il soit à votre goust ou qu'il ne le soit pas.... J'estime plus que S. Bernard beut de l'huille pour de l'eau ou du vin, que s'il eût beu de l'eau d'absynthe avec intention: car c'estoit signe qu'il ne pensoit pas à ce qu'il beuvoit. Et en ceste nonchalance de ce qu'on doit manger, et qu'on boit, gist la perfection de la pratique de ce mot sacré: *Mangez ce qui sera mis devant vous* » [*Intr. à la vie dev.*, III Part., XXIII, pp. 289-91].

influissero più che non sogliano sui diletti e abitudini de' giudici del masticare.

Qualche volta sentirete far elogio ad un cuoco, perché i piatti apprestati da lui sono succulenti, ma non aggravano lo stomaco; saporiti, sebbene senza droghe, né estratti di carne troppo gagliardi; sanissimi in somma e squisiti alla lingua; talmente condizionati che non v'è pericolo d'indigestione anche mangiandone alquanto largamente.

Bene sta: stimare le vivande e piacerci esse più che non piacerebbero a chi si fermasse al solo sapore, perché un ulteriore pensiero ci fa riconoscere che sono salubri [9], è una disposizione commendevole dell'animo; è un sentimento di approvazione razionale, pel quale stimansi con prudenza quasi medica i lavori dell'arte cucinatoria, è un sentimento di piacere ragionevole che si unisce all'immediata dilettazione palatina. Peccato, che rare volte intervenga ai gastronomi di elevarsi a siffatti pensamenti e provare la dilettazione mista che apportano.

Sedendo alle imbandigioni, si udrà più sovente chi asserisca: « I funghi sono ottimi al gusto; se ne mangio pochi, è per timore di male digerirli ». Discorso che in sostanza significa: « L'insalubrità dei funghi non m'impedisce di gradirne e stimarne il sapore: non potendo pigliarmene una buona satolla, perché nuocerebbe alla sanità, voglio almeno che il mio palato se ne consoli assaggiandoli ».

Usciamo da' triclinî.

§ 4. *Ideale del perfetto Buon Gusto in estetica.* Le condizioni fondamentali del Buon Gusto perfetto, relativamente alle cose del bello, sono le seguenti.

---

[9] La semplice cognizione concernente la salubrità o insalubrità dei cibi, la natura di essi più o meno nutritiva, calida o refrigerante, grave o lieve pel ventricolo, non fa parte del buon gusto di cui discorriamo. La cognizione isolata di tali cose è una frazione della dietetica, scienza accessoria alla medicina.

Allora solamente coteste cognizioni influiscono sul buon gusto gastronomico, quando le idee della salubrità o di qualche altra dote utile, si uniscono al piacere del sapore, lo accrescono e lo rendon più caro; siccome nell'ipotesi ideata nel testo.

Non compiacersi mai di ciò che è riprovevole moralmente o erroneo scientificamente o inesatto storicamente.

Ravvisare negli oggetti estetici ogni pregio, per quanto essere possa recondito, senza perdere di vista nemmeno le bellezze più tenui ([10]); e per contrapposto, discernere ogni difetto, ogni neo.

Apprezzare ed amare gli oggetti estetici in esatta proporzione al grado di merito, che posseggono.

Se la cosa è in cotali termini, quale uomo può mai vantarsi di essere giunto al veracemente perfetto Buon Gusto? È dato egli, al manco, di sperare che, se gli uomini sinora non vi pervennero, vi arriveranno le generazioni future? Ardisco negarlo.

I

Sappiamo noi sì bene la storia de' popoli, degli antichi costumi, delle antiche ragioni di stato, da esser sicuri di avvederci sempre se un poeta, che ci rappresenti l'antichità in un dramma, in un poema, in una novella, ce la esponga proprio con assoluta esattezza?

I poeti ricavano notizia degli avvenimenti del mondo, delle imprese e de' caratteri degli eroi, guerrieri, principi, svolgendo i libri degli storici che ne trattano *ex professo*. Ai libri medesimi ricorrono i lettori de' poeti, per imparare regolarmente la storia.

Ma gli scrittori delle storie poterono forse scandagliare a puntino e verificare esattissimamente tutto quello che narrano? È impossibile. D'altronde sentirono l'influenza delle opinioni e dei pregiudizî del loro secolo; e vi aggiunsero non di rado i proprî personali pregiudizî. Di qui nasce che raccontano spesse volte cose che non accaddero; e più spesso, le cose accadute ci vengono presentate da essi sotto un falso lume: sia per inscienza dei fatti, sia perché le opinioni pregiudicate sono occhiali che

---

([10]) Al perfetto Buon Gusto non basterebbe sentire ed ammirare le bellezze di più esimia natura; bisogna gradire e valutare con bilancia esatta anche le più lievi.

Nel paragrafo antecedente abbiamo sommariamente indicato quali sieno le bellezze a cui la ragione assegna i primi posti. Al presente abbandoniamo una tale distinzione e alludiamo a tutti quanti i pregi estetici, maggiori o minori. Sebbene nel recare esempi ci è paruto acconcio di mentovare precipuamente cose che stanno nella classe delle più cospicue o vi si avvicinano o vi si riferiscono.

fanno osservare bistortamente i casi del mondo e giudicare a sproposito sulle persone.

Noi pertanto, astretti a seguitare guide tanto poco sicure, siamo sempre nel pericolo di venire trascinati ad ammirare o censurare a rovescio di quel che dovrebbesi. Si è ingiusti ne' biasimi, sempliciotti negli encomî, senza avvedercene; credendo anzi di pesarli cogli scrupoli, denari e grani dell'orafo.

Oh quante volte, percorrendo le notizie della storia, non solo antica, ma persino moderna e copiosa di documenti, farebbe mestieri di ricordarsi dell'evangelico *nolite iudicare*!

II

Le usanze domestiche, le abitudini economiche, le speciali opinioni de' Chinesi, dei selvaggi, degli europei del Medio Evo, ci servono di tema per tragedie, romanzi, poemetti, balli pantomimici. Orsù: quante volte non dobbiamo sospettare che trattando di cotali materie non si favoleggi, in luogo di rappresentarcene la verità sotto a fogge poetiche? Quand'è che potrà cessare del tutto il nostro ragionevole timore?

III

E le virtù e i vizî, con tutte le loro specie, gradi e diramazioni? Una sola è la norma infallibile d'ogni giustizia: il Decalogo. Ma la Provvidenza non ne volle rivelare alla Chiesa tutte quante le moltiplici applicazioni; né insegnarci colla sovrannaturale scienza dello Spirito Santo a definire, in tutte le contingenze, in tutti i casi, il grado comparativo della reità o bontà di ciascun atto. Molte cose furono lasciate all'umano raziocinio; sicché astretti a ricorrere ad esso, presero abbaglio alcuna volta scrittori eruditissimi e dottissimi santi.

La Provvidenza volle che l'uomo patisse anche questa fra le tante miserie ereditarie colla colpa del Progenitore. Volle che una sola fra le umane facoltà fosse essenzialmente sicura di non traviare, a meno che non consenta ella medesima al traviamento; ed è la volontà; l'intelletto però è sottoposto agli errori, anche in morale, scusati da Dio ogni qualvolta l'abbaglio sia immune da malizia.

Ma in estetica gli abbagli non hanno scusa. È condizione necessaria del Buon Gusto perfetto il riconoscere e stimare giusta il grado preciso della sua bontà qualunque atto morale si appresenti all'attenzione di chi deve gustarne la bellezza.

IV

Dalle azioni e dagl'istinti de' bruti, dai fenomeni della vita propria delle piante, desumono gli scrittori ameni non poche riflessioni eloquenti, comparazioni splendide, brevi ed eleganti allegorie.

Ebbene! Colgono essi sempre nel vero, allorché ci offrono da contemplare le moltiplici proprietà degli alberi e delle erbe, de' quadrupedi e de' volatili, degl'insetti e de' pesci? Verrà egli mai tempo, in cui gli uomini conoscano sì addentro la storia naturale, che sappiano discorrerne senza punto fallire d'un menomo apice?

V

Quando è poi che si vedrà spuntare il giorno, in cui i giudici del bello pervengano a calcolare con precisione accertata i gradi diversi di pregio che si trovano in oggetti di diversa specie; ed a sempre tributare stima maggiore a quello che è veramente più degno di riscoterla?

Quando sarà che, siccome fu notato più volte, un menomo atto di virtù comune, non rara ed ardua, venga riconosciuto per cosa oltre modo bellissima, in paragone dei più ammirabili oggetti forniti di pregi materiali? Né solamente verrà riconosciuta per bellissima dal raziocinio; ma gustata con un estetico compiacimento superiore a quello con cui vengono uditi i versi del più brillante poeta e le note inebbrianti delle sinfonie militari o da teatro?

VI

E i gradi comparativi di merito, che nascono dall'esserci differenti qualità belle in oggetti d'uno stesso genere?

Sapremo mai misurare per l'appunto quanta lode sia dovuta al colorito del Tiziano, in confronto agli encomî rispettivamente dovuti al Buonarroti pel suo valore pittorico nel disegno?

L'ammirazione dovuta alla magnifica e complicata Certosa presso a Pavia, in paragone del semplice Panteon?

A Sofocle, che è come il Panteon, in parallelo collo Schiller, che è come la Certosa?

VII

Leggiamo Cicerone e Demostene: ma non conosciamo bene quali fossero le intime disposizioni, le speciali ed accidentali disposizioni del loro uditorio in ciascuno de' giorni, ne' quali salirono la tribuna. Eppure converrebbe averne esatta notizia, non approssimativa, dico precisa e minuta; altrimenti non è possibile dare alle arringhe di quei famosi oratori il grado d'elogio, di cui sono degne, né più, né meno. Ignorando noi o non conoscendo precisamente le disposizioni dell'udienza romana e del consesso ateniese, ci troviamo mancanti di una tra le nozioni, che dovrebbero servire a giudicare sull'eloquenza dei due dicitori. Infatti, non è picciola parte dell'eloquenza forense adattare il discorso alle inclinazioni, alla capacità, anche ai pregiudizî ed alle passioni degli ascoltanti [11]. Chi sa quante volte non lodiamo in cotesti due celebratissimi oratori dell'antichità qualche motto, qualche apostrofe, che sarebbe stato meglio lasciar fuori dell'arringa, perché nocque alla causa che aveano tra le mani; contenendo accessorî sentimenti, i quali inasprirono, non si conciliarono gli animi dell'adunanza? Viceversa, quanti motti, in Cicerone e in Demostene, quanti riflessi e artificî oratori, non defraudiamo in gran parte del debito applauso, perché ne veggiamo soltanto la bellezza in generale e non ne scorgiamo la speciale bellezza relativa alle peculiari disposizioni del senato di Roma o pure della piazza d'Atene?

Similmente: esce un libro in Inghilterra o a Parigi o a Lipsia? Conosciamo noi perfettamente i genî e l'indole de' lettori stranieri, ai quali fu destinato? Se ne siamo più o meno al buio, come mai valutare con esattezza, se lo stile dell'autore sia troppo elevato o troppo dimesso, troppo laconico e soverchiamente sminuzzato

---

[11] Salva sempre la legge di non adulare il vizio, né promuovere gli errori. Si amministrerebbe veleno invece di farmaco.

e spiegato? Se la scelta delle argomentazioni, degli esempi, delle argutezze e lepidezze, se le citazioni delle opinioni contrarie bisognose di confutazione, furono appunto appunto quali doveano essere, giusta le circostanze e con assolutissima opportunità?

VIII

Dante ha poetato in un secolo rozzo, Virgilio in un colto. Ad uguaglianza di pregi [12] Dante merita più encomî. Ma di quanto? Le labbra si chiudono.

Viceversa, Virgilio pagano, qual grado di lode ha egli dritto di riscuotere per le morali sentenze del suo poema? Vero è che le idee morali sparse in quello di Dante posseggono il vantaggio inestimabile di elevarsi al di sopra della semplice etica umana; ma si rifletta, che la moralità, benché semplice umana, era meno accessibile ad un infelice adoratore di Giove, che non lo fosse la morale cristiana all'autore della *Divina Commedia*, guidato dagli Evangelî. Faccia ora il ragguaglio ed il computo estetico chi si sente da ciò.

In somma: noi non possediamo il perfetto Buon Gusto. Desso non ha confini, fuorché gl'illimitati della umana perfettibilità.

La meta della perfezione assoluta, nelle lettere e nelle arti, non fu mai toccata in veruno dei trascorsi secoli; e non lo sarà nei futuri.

I pittori, gli statuarî, gli oratori, i poeti, i precettori d'arte critica, risguardino se stessi come altrettanti manovali d'una fabbrica sterminatissima, alla quale non verrà mai posto dagli uomini il finale fastigio.

Il Buon Gusto perfetto verrà conseguito dall'uomo, quando di perfettibile, come ora è, passerà ad essere perfetto egli medesimo. Ove questa sì alta fortuna? Nel Paradiso.

§ 5. *Conclusione*. Noi, bacherozzoli tutti intrisi nel fango d'una condannata terra, destinata alla distruzione, ci trasformeremo in farfalle celesti [13]. Spiegatene le ali, correremo ad un Fiore che

---

[12] *Se, e come infatti*, chioserebbe un notaio.

[13] *Nati a formar l'angelica farfalla* [*Purg.*, X, 125].

diffonde la sua fragranza per tutto quanto il Giardino della vita immortale.

Ivi, non solamente saremo sicuri di non dilettarci, o stimar bello, verun oggetto che la ragione disapprovi; ma saremo eziandio sicuri che tutte le nostre dilettazioni verranno positivamente approvate da lei: non intervenendo mai più allora ciò che presentemente interviene, che su molti piaceri estetici la ragione si taccia, non biasimandoli, né commendandoli ([14]).

Per conseguenza, dalla fruizione del Bello Immortale nell'Empireo, non solo ricaveremo dilettazioni immuni da qualsivoglia vizio, ma le nostre dilettazioni medesime avranno l'ulteriore prerogativa di essere tutte razionalissime.

Come no, se saremo comprensori e contemplatori continui del bello infinito di Dio?

In Lui ravviseremo, in Lui gusteremo ogni possibile bellezza; e però vedremo la essenziale ragione de' nostri godimenti, vedremo i gradi di pregio competenti a ciascheduna di tali bellezze: secondo la misura nella quale essa partecipi della Fondamentale e Sovrana. Gusteremo adunque ogni bello razionalmente assoluto e non gusteremo veruna cosa che non abbia e non ci manifesti un tale suo intrinseco pregio.

Del resto: quel Divino Bello che comprende ed abbraccia tutti gli altri non solamente sarà assoluto perché razionale; lo sarà ancora, perché bello in se stesso, da se stesso, indipendente, immutabile. Qui la prerogativa d'*assoluto* non è contrapposta unicamente all'idea di *relativo*, lo è a quelle altresì di *derivato* e di *limitato*.

Per vero dire, non potremo rimirarlo con tutta quell'ammirazione ed affezione di cui è degno; mentre a ciò richiederebbesi un'infinita potenza di cuore, d'intendimento e di volontà. Tuttavolta vi avremo a compenso: una cognizione chiarissima, che tale bellezza è infinita, inesausta; e che infinito ne è il pregio; cognizione presentemente nebbiosa.

Avremo tutta un'eternità impiegata nel contemplare quel

([14]) Vedasi ciò che fu altrove accennato sui gusti liberi in fatto di colori, ecc.

Bello; e così la nostra affezione, ammirazione, adorazione ed ebbrezza, non infinite nell'intensità, saranno infinite nella durata. Avremo il consenso di tutti gli abitatori del nostro finale soggiorno; talché l'assoluto razionale si troverà compenetrato coll'istorico, ossia sentito da ognuno.

Tutti i beati contempleranno un medesimo Sommo Ente, adorabile, delizioso; e i beati saranno i soli nostri prossimi, i soli capaci di goderne. Se l'estetica, nel mondo, è per gli uomini; l'estetica nel Paradiso è per li cittadini della Glorificata Sionne. Se è bello assoluto storicamente, cioè universale, qui in terra, quel bello di cui si dilettano gli uomini d'ogni paese e d'ogni secolo; e sarebbe stoltezza opporre che non arrechi piacere contemplativo anco ai pesci, ai volatili, ai quadrupedi; vie maggiore follia dovrebbesi riputare quella di chi negasse l'epiteto di *universale* alla bellezza di Dio divenuto palese alle sue creature, perché i raggi di Lei non discendono a consolare le misere anime condannate alla Geenna.

Per rispetto all'estetica fruizione del bellissimo Iddio vi è maggiore divario fra gli spiriti benedetti ed i reprobi, che non ne corra, per rispetto al godimento delle bellezze terrestri, tra gli uomini e i bruti. Il divario tra noi e le bestie, nel presente argomento, sta nella differenza delle facoltà naturali ([15]); laddove tra i felici comprensori e i dannati, il divario consiste nell'infinita distanza ed opposizione in cui trovansi, per una parte il complemento della grazia celeste e per l'altra il totalissimo infernale pervertimento.

([15]) Nell'argomento presente si paragona l'uomo colle bestie in ciò che risguarda la capacità di gustare le bellezze storicamente universali e terrestri, cioè quelle che sono sentite anche dagl'infedeli e dai selvaggi, i quali mai non ascoltarono cristiani pensieri; bellezze quindi che si scoprono e gustano per sola virtù delle umane naturali facoltà.

I dannati conoscono che Dio è bellissimo e felicitante, sono attirati verso di Lui dalla necessità della propria natura; ma ne sono tenuti lungi dalla divina giustizia e dalla loro stessa pervertita volontà. Sanno che vi è questo bello, ma non l'amano, ma gli sono avversi; però non è bello gustato da loro, accomunato anche a loro.

FRAMMENTI

Due righe di esordio

Dopo avere dimostrato che i giudizî degli uomini, per necessità, sono varî tra loro nell'estimare gli oggetti possedenti bellezza; e che infinite devono essere le vicende del Gusto, la cui perfezione non è di questa vita: quanti altri problemi non si presentano a chi considera le cose estetiche?

Ricerche storiche intorno ai progressi, decadimenti, rivoluzioni delle arti del bello in generale, e di quella o questa tra esse in particolare: investigazioni filosofiche, tecniche, morali sul carattere delle arti medesime, sull'uso e l'abuso che ne fu fatto: osservazioni critiche sugli scrittori d'un dato secolo paragonati con quelli d'un altro; e persino su qualche individuo scrittore, che bisogni collocare in un posto distinto tra i suoi contemporanei, sia in bene, sia in male.

Lettori amorevoli, tollerate se pubblichiamo de' *Frammenti*. Figuratevi di visitare un dilettante d'anticaglie che, non essendo denaroso, possa spendere a mala pena qualche rado zecchino nel procacciarsene. Nella stanza di lui vedrete uno spadone del Medio Evo, due o tre vetri sepolcrali romani, alcune medaglie, un vaso etrusco, alcuni dittici, una magra iscrizione dissotterrata nella villa ove egli recasi per accudire al suo poderetto, un libro miniato verso il tempo di Cimabue, un vecchio uffiziuolo manoscritto su pergamena, colle iniziali rabescate; e che so io? Scarsa suppellettile: eppure, essendo voi affezionati all'archeologia, non isdegnereste di rovistare quella cameretta per una mezz'ora. « Se avessi

danari », dice l'ospite mal in arnese, « farei collezioni maggiori e migliori; ma le doppie di Genova non mi vogliono bene ».

Frammento primo

Certe poesie narrative de' popoli barbari ebbero un quasi pretto carattere storico, mentre i poveri ignorantoni, cui venivano cantate, le credevano monumenti irrefragabili d'antichità patria.

Col progredire delle idee, coll'ingentilirsi delle società, sorge il non irragionevole pirronismo intorno alle tradizioni colle quali si pretende salire alle origini oscure ed ai primitivi vetustissimi fatti delle nazioni. Ciò nulla di meno, le memorie dei tempi eroici si accolgono ancora generalmente quai monumenti rispettabili: autorevoli più o meno, secondo la loro verisimiglianza: plausibili, qualora ci siano ragioni che li confermino: assolutamente incerti, ove nulla dirsi possa né in favore né contro di essi: favolosi, se portano il marchio dell'errore (1): monumenti a ogni modo, cose tramandate *ad antiquo*, e che quindi amasi di non obbliare. Però i poeti, confortati da questo amore che il pubblico vi porta, le fanno rifiorire, esponendole con artificio ed industria. I poeti dicono in cuor loro così: giacché le tradizioni vecchie popolari sono ancora amate, ma per altra parte non vengono oggimai tenute in conto di vere storie; non ci si deve inibire di onorarle, e facendovi delle mutazioni e delle aggiunte, renderle idonee maggiormente ad intertenere lo spirito de' nostri contemporanei con maraviglia e diletto.

Vengono adunque scientemente alterate, impastate con invenzioni di vario genere. Si trascelgono alcune tradizioni e queste vengono architettate in un tutto simmetrico parte antico, parte novissimo; ricco di fatti mirabili; splendido per episodî e descri-

(1) Non si parla dei monumenti antichissimi, accertati dall'infallibile testimonianza della Rivelazione.

zioni; avvivato da dilettevoli pitture di passioni umane. Virgilio compone l'*Eneide*.

Il medesimo metodo si vide applicato eziandio alla sposizione metrica di eventi, sui quali possedonsi notizie precise. Così: i sortilegi d'Armida, i prestigi della selva incantata dal mago Ismeno, la morte di Solimano, gl'ideali caratteri di Tancredi e Rinaldo, vennero dal Tasso nostro frammischiati al racconto della conquista di Gerusalemme, sebbene narrata da cronisti contemporanei.

Ancor meno fedeli alla verità storica, tinti a mala pena d'una lieve sfumatura di vero, sono certi romanzi paladineschi, i quali hanno la loro base su di alcuni fatti della storia larvati a tal segno, che non è dato di deciferarli a traverso dei veli, con cui i poeti ed i popoli amarono ingombrarli, travestirli, oscurarli.

Nulla poi affatto di storico si ritrova in altri romanzi di paladini, in cui narransi avventure tutte ghiribizzate di pianta.

Favolose onninamente, ma non invenzioni pure e prette dei poeti europei sono varie novelle di fate, cui per avventura si è prestato fede dagli orientali, e che vennero ricomposte in Germania, in Inghilterra, in Italia ed in Francia, ove nessuno non le ha mai credute verità.

Finalmente invenzioni assolute dei poeti, novellieri o romanzieri nostri, si debbono riputare gli altri racconti di fate, i quali non hanno neppure l'appoggio di qualche favola araba o persiana. Questi fiori fantastici germogliano nel campo della civilizzazione, nel mentre medesimo che ai popoli colti la storia offresi corredata di documenti, illustrata da note critiche, scrupolosamente accurata nella ricerca dei nomi, delle epoche, ecc.

La storia e l'epopea, confuse ed amalgamate ne' rozzissimi secoli, pompeggiano divise nei libri di Virgilio e di Tacito, dell'Ariosto e del Muratori, dello Spenser e di Davide Hume, nel *Telemaco* e nel *Discorso sulla storia universale*: due gemme del monile letterario, onde vanno fregiati Fénélon e Bossuet.

Frammento secondo

Chi passasse in rassegna le narrazioni poetiche dei popoli colti, vi troverebbe una somma varietà di forme esteriori: poemi, poemetti, romanzi in metro, romanzi in prosa, brevi novelle dettate in prosa ed altre abbellite da metro.

Ma ciò che più monta, nelle poetiche narrazioni, prese in complesso, si rinvengono molte essenziali differenze d'intrinseco carattere, sebbene la forma esteriore del componimento sia la medesima [1]. *Carattere intrinseco* denominiamo quello che dipende dell'indole degli argomenti e dallo scopo cui miravano propriamente gli scrittori.

A modo d'esempio:

a) Virgilio prese per soggetto del suo poema epico la tradizione concernente la colonia fondata da Enea nel Lazio: soggetto patrio. Il Tasso cantò la liberazione di Gerusalemme, storia importantissima, ma non tema patrio italiano; bensì comune a tutta la cristianità per la sua tendenza religiosa, e argomento europeo per le tante politiche influenze delle Crociate [2].

b) Il signor Grossi vagheggiò anch'egli la prima Crociata; ma non propriamente come il Tasso, a fine di presentare quella grande catastrofe sotto alle sembianze simmetriche di una epopea congegnata secondo certe leggi di lettura convenzionale. Al signor Grossi premeva di scolpire con forza alcuni fatti e di rappresentare fedelmente la tempra singolare dell'animo de' tremendi Crociati, coniare, se la frase è permessa, una serie di medaglie, le quali fossero a poetico ricordo delle morali, economiche, religiose,

---

[1] Due poemi in versi eroici sono uguali nell'esterna forma: verbigrazia l'*Eneide* e la *Gerusalemme*. Ma possono differire pel loro carattere intrinseco, come appunto il Tasso e Virgilio: il vedremo. Similmente due novelle in prosa, due novelle in ottave, ecc.

[2] *Capta occasione*: non riconosco per mio lavoro ciò che scrissi un tempo sul proposito delle Crociate. Ciò che avvi di vero dovea presentarsi sotto ad un altro punto di vista, generalmente parlando. Non bisognava lasciar correre la penna qua e là, come è corsa.

Ritratto poi espressamente l'asserto che la prima Crociata fosse ingiusta guerra. Non fu ella intrapresa per difendere oppressi?

guerriere opinioni di un sì straordinario ed inimitabile esercito di conquistatori e di pellegrini divoti.

c) Il Tasso, appunto perché offriva principalmente a' suoi lettori la vittoria riportata dalle nazioni cristiane, cui voleva innalzare un elegante trofeo, fu meno sollecito del signor Grossi di rappresentare storicamente i costumi di esse.

Al cinquecentista premeva di abbellire idealmente la guerra da lui presa a cantare. In pari tempo, colle favolette di Clorinda, d'Erminia, ecc., egli dava sfogo alla sua tendenza o brama d'inventare. Mostravasi anche dotto osservatore di certe opinioni accreditatissime circa all'essenza del poema epico, opinioni presentemente messe da banda da eccellenti poeti e da critici filosofi.

d) Le leggi, le costumanze ([3]), la vita de' milanesi nella prima metà del secolo decimosettimo, furono scopo continuo al romanzo *I Promessi Sposi*.

Fu un'epoca notabilissima e contrassegnata dall'orrendo infortunio d'una pestilenza. « Descriviamo questa sciagura », dettò il pensieroso suo ingegno all'autore del romanzo, « narriamo alcuni avvenimenti patrî prima di essa, raccontati dagli storici. Rannodiamo cotesti fatti reali ad una invenzione, le sventure, le peripezie e le nozze di due contadini fidanzati. Facciamo ragionare ed agire alcuni uomini, come avrebbero ragionato e operato in quel tempo. Sarà storia viva, comecché non completa ».

e) Rappresentazione delle passioni o delle costumanze peculiari a qualche tempo ed a qualche paese, sono varî romanzi nei quali, neppure per incidenza, si espone verun fatto realmente intervenuto. Questa sorte di romanzi presenta, mediante la narrazione di avventure inventate a capriccio, lo stato interno degli animi in una data epoca e in un dato luogo. Vi è adombrata la storia interiore o, per dire più esatto, vi è adombrata una parte della storia interiore de' pensieri e degli affetti degli uomini, e non già la storia esteriore delle loro azioni.

Alla pittura di qualche opinione, costumanza, passione, vizio e virtù dominante nell'epoca eletta dal romanziere, è ristretto ciò

([3]) Alcune leggi, alcune costumanze, s'intende.

che può dirsi storico in cosiffatti componimenti. L'autore d'altronde finge con fantasia libera gli avvenimenti della sua favoletta, il viluppo di essa, le calamità, i casi prosperi, lo scioglimento.

f) Vi è un importante divario fra le novelle o i romanzi che assumono per loro tema cose familiari ai lettori, e i romanzi o novelle che ci trasportano ad epoche estremamente diverse da quella nella quale viviamo o che ci mettono davanti agli occhi la pittura di popoli al sommo differenti da noi, sebbene ci siano contemporanei: verbigrazia i selvaggi, gli arabi erranti ed i Tartari.

Nel primo genere di composizioni, il lavoro poetico somiglia, in certo modo, alle storie concernenti l'attuale sistema europeo, cioè le mutazioni di governo, le guerre, le alleanze, le leggi sul commercio, i trattati diplomatici, di cui sentiamo tutto giorno gli effetti, l'influenza benefica o perniciosa. Infatti, anche il componimento poetico tratta di cose, cioè azioni e passioni, del genere di quelle di cui abbiamo esperienza nella vita reale. Che se il narratore poetico v'immagina avvenimenti insueti e mirabili, cioè cose nate per una rara combinazione di circostanze speciali, l'invenzione somiglia, nel genere suo, a que' punti della storia presente europea, i quali ci sorprendono con avvenimenti del tutto insoliti: quali sono il ritorno di Napoleone dall'isola dell'Elba, il suo portentoso salire sul trono della Francia e il caderne, nel breve giro di cento giorni.

Per lo contrario, nelle narrazioni poetiche del secondo genere l'estro del romanziere tende a procacciarci dilettazioni affini con quelle che proviamo percorrendo gli antichi annali del mondo o gli annali recenti de' popoli differentissimi da noi. Ivi l'insolito, il sorprendente, dipendono dal carattere generale delle antiche società o da quello delle popolazioni collocate attualmente in una condizione sociale notabilissimamente diversa dallo stato civile, politico ed economico, in cui la Provvidenza ci fa sussistere.

g) Se volete emulare poetando, in una novella o in un romanzo, la storia di tempi o di popoli estremamente diversi da voi, è chiaro che la scena del componimento dovrà essere piena di fatti e di costumi differentissimi da quelli, in mezzo ai quali vi

trovate. Avrete da rappresentare oggetti stranierissimi alla vostra vita, mille cose prodotte da cagioni morali e fisiche, le quali non agiscono nel vostro paese.

Chi sa descrivere cotali stranierissimi oggetti, coteste costumanze e consuetudini, rivela a' suoi lettori parecchi fenomeni d'umana natura a lui sconosciuti, e mediante tali nuove nozioni comunicategli gli accresce nell'intelletto la complicatissima idea della creatura uomo.

Qui la sfera delle invenzioni appoggiate alla storia diventa vastissima, sommamente variata.

Per contentarci d'un cenno sui cangiamenti apportati dal tempo alla società umana, notiamo generalmente, che nei secoli trascorsi ebbero luogo singolari circostanze, le quali influirono sui popoli e sugl'individui; attese le rivoluzioni e le leggi, la prosperità e le sciagure, le scienze e le arti, l'ignoranza e le false opinioni, che furono caratteristiche rispettivamente de' secoli stessi. I vantaggi e gl'inconvenienti d'un tempo non sono quelli d'un altro. A guisa di saggio.

Oggidì noi ci troviamo circondati dalla forza di governi che sono assistiti da una regolare e numerosa gerarchia di ministri: il principe può rimoverli, salvo alcune eccezioni, e crearne degli altri, se i primi non si mostrano attivi, esperti e fedeli. Guarentiglia ne viene e vigile tutela de' diritti tra cittadino e cittadino, freno ai trasgressori delle leggi. Altre volte era più facile agl'individui e meno pericoloso il tentare di sottrarsi all'impero pubblico, commettere delitti, macchinare ribellioni. Ma era, viceversa, minore di gran lunga la sicurezza di ciascuno contro alle violenze private. Indi la prudenza individuale consigliava di tenere altri modi, che non al presente, onde provvedere alla propria tutela; indi aprivasi, per altra parte, un più vasto campo all'audacia.

Oggigiorno, se uno pronunzia il nome di qualsivoglia professione liberale o meccanica, avvocati, medici, soldati, agricoltori, commercianti, a ciascuna parola egli associa delle idee che gli rappresentano un certo grado di ricchezza, d'industria, di civile cospicuità o, per lo contrario, di rozzezza, di povertà ed umiltà

plebea. Ogni professione, pigliata in complesso, ha il suo posto nel sistema nostro sociale, posto assegnatole dal concorso di molteplici circostanze e ragioni. Bene inteso, che in ciascuna professione vi sono gradazioni; giacché non tutti gli avvocati guadagnano ugualmente, né sono ugualmente stimati e dotti; né pari tra loro sono tutti i medici e tutti gl'ingegneri (4). Ora, tali proporzioni fra le arti liberali e fra i mestieri, adesso sussitenti, e tali gradazioni fra gl'individui annoverati a ciascuna delle professioni liberali o meccaniche, non sono le medesime, ch'ebbero luogo in altri secoli. Ogni professione presa in complesso, cioè considerati come un solo corpo morale tutti gl'individui addetti a lei, costituisce una frazione del popolo: diversi furono dunque, negli andati secoli, i rapporti delle varie frazioni del popolo fra loro. Ciascun individuo è poi frazione del corpo morale, ossia professione cui appartiene: diversi furono pertanto ben anco i rapporti, direi interni, tra queste frazioni di frazioni, cioè tra le persone esercitanti una stessa arte, uno stesso mestiere, una stessa liberale disciplina. Ed in vero: la coscrizione militare somiglia forse ai soldati di ventura? Le imprese commerciali di un Lafitte e di un Rothschield, i fondachi del marchese Ginori, somigliano forse al mercanteggiare degli Ebrei, quand'erano i principali trafficanti dell'Europa nel Medio Evo? Somigliano forse alle associazioni di mercanti artefici con bandiere ed abati? I nostri tribunali di prima, seconda e terza istanza, non sono eglino sommamente dissimili dal signorotto feudetario che giudicava i servi della sua gleba, e dal podestà forastiero, che chiamavasi ad amministrare le leggi nelle italiane città?

---

(4) Anzi alcuni nomi di professioni si possono considerare come indicazioni generiche di varie specie di professioni tra loro simili per qualche lato e dissimili per altri rapporti, talune volgarissime ed altre cospicue, talune esercitate da poveri ed altre da persone doviziose. È mercante un meschinello che si porta in collo la sua bottega, e lo è un banchiere di Londra padrone di millioni. È agricoltore il contadino che zappa terreni altrui, e l'opulento colono che accudisce personalmente alle sue piantagioni di zuccaro. È soldato l'arciduca Carlo d'Austria, soldati sono i cosacchi, i croati gregarî.

Perciò nell'usuale linguaggio ed anche per differenze minori di queste, si usano delle parole destinate a rappresentare specie subalterne di professioni e gradazioni tra gl'individui. S'intendono quindi con discernimento le nostre espressioni: ci raccomandiamo al giudizioso lettore.

E i motivi, e le conseguenze delle guerre, battaglie e conquiste? Il guerreggiare fu sempre un flagello del mondo. Ma imponiamo noi, come fu usato, le catene della schiavitù ai popoli vinti? E d'altronde, quale divario incommensurabile, se confrontiamo le irruzioni de' barbari o pure le guerre quasi civili tra vicine città dell'Italia piena di fazioni principesche o repubblicane, colla recente spedizione del governo francese contra quello d'Algeri! Paragoniamo inoltre le imprese del Cortez accompagnato da pochi europei con quelle del *grande esercito* capitanato da Napoleone; le guerre progressive e metodiche de' Romani contro al Lazio, alla Magna Grecia, la Sicilia, la Spagna e la Libia, con alcune guerre recentissime fatte unicamente a fine di restituire il potere perduto a governi amici.

Dalle guerre passando alle religioni: la vera e le false altresì, non cessarono mai dall'esercitare una più o meno efficace influenza sulle volontà e sui costumi. Ma quanto non fu varia? L'influenza del cristianesimo sui primitivi fedeli nella Chiesa di Gerusalemme. si presenta differentissima, sotto a varî rapporti (5), da quella ch'egli sortì negli oscuri secoli; in cui il clero fu per una parte di scandalo e per l'altra di buon esempio ai secolari: troppo ricco, e rifugio de' poveri malmenati dai ricchi: feudetario signore di villici, sui quali mantenne forse alcuni diritti, cui sarebbe stata virtù opportuna il rinunciare, e protettore di villici contro ad altri padroni o contro a persone le quali agognavano di divenirlo.

Quanto alle religioni non buone: gli entusiasti di Cromwell furono austeri, sensuali per lo contrario, parmi avere letto, i fanatici illusi dal Vecchio della Montagna. Alcuni quaccheri non credono e non credettero lecito pagare volontariamente una tassa imposta dal principe per fare le spese d'una guerra (6); gli arabi

(5) Secondarî, e salva sempre l'integrità dei dogmi e della morale; giacché, nominando il cristianesimo, sottintendiamo *cattolico*.

Le variate secondarie influenze dipendettero da circostanze estrinseche ed umane, dalle opinioni degli uomini, dalle loro personali abitudini, non mai da incostanza negli oracoli del Vero Immutabile.

(6) Se mi fu riferito giusto, e giusto mi ricordo.

di Maometto si erano votati al combattere ed al conquistare. Certi indiani si lasciano stritolare le ossa dalle ruote del carro su di cui il loro idolo è portato in trionfo; i romani corrotti celebravano alcune festività abbandonandosi a voluttà, a gozzoviglie, ecc.

Né in proposito dei componimenti, ove si tratta di cose dissomigliantissime da quelle che il nostro paese ci pone giornalmente sotto degli occhi, ommetteremo di riflettere a ciò che concerne la descrizione di varî oggetti fisici, manifatture ed altri lavori della mano dell'uomo.

In que' romanzi che ci espongono la nostra stessa condizione sociale o pure società simili alla nostra, se viene fatta menzione di case, mobiglie, vesti, arme, strade, stemmi, ecc., il lettore sa benissimo di che si tratta: sono cose già a lui note. Non così, allorquando la scena è trasferita in uno stato di società differentissimo da cotesto nel quale siamo nati. In tal caso, noi diventiamo curiosi d'apprendere come si abbigliassero gli uomini di quell'era e di quella regione, di quali vivande fosse imbandita la loro mensa, di quale fatta fossero le armi, le abitazioni, le masserizie; quale carattere avesse la pompa del loro lusso civile e del loro pubblico culto. Bramiamo sapere a qual segno ed in quale maniera l'agricoltura, l'architettura e l'idrostatica avessero modificato l'aspetto delle regioni. Ogni descrizione diviene pittoresca ed insieme istruttiva. Pittoresca, perché ha il prestigio dell'insolito, il quale nei racconti suole equivalere al leggiadro: istruttiva, perché ci mostra risultamenti d'industria meccanica, di cui non avevamo notizia.

Avvertasi per ultimo:

h) Lavorando su costumanze dissomigliantissime da quelle che sono famigliari al compositore e ai lettori, deve essere frequente, ed è naturalissima la brama d'innestare nel romanzo qualche fatto realmente accaduto; laddove ne' romanzi rappresentanti costumi consueti, assai più di leggieri si ha vaghezza di fare tutto di pretta invenzione.

Ma perché siffatto divario? Per questa ragione. Gli eventi verificatisi realmente in una data epoca, rischiarano e spiegano

i costumi particolari di quell'epoca medesima; come reciprocamente la cognizione de' costumi contribuisce a ben intendere i fatti. Però, quando i costumi sono molto disformi dai nostri, il narrare di quando in quando alcun fatto vero giova a concepire il carattere intrinseco di tali costumi, e formarcene un'idea più adequata di quella che avrebbesi senza di ciò. Questo intarsiamento di fatti storici giova poi altresì a giustificare, per analogia, gli altri eventi, che l'autore del poema, della novella, del romanzo, va inventando del suo.

Ciò ammesso: quale norma sarà egli bello seguire in simili amalgamazioni di racconti storici e di avventure ideate con libera finzione poetica? Due principalmente, se non siamo errati.

In primo luogo: quanto agli avvenimenti reali cavati dalle storie, converrà riferirli quali si trovano registrati ne' libri storici; concedendo soltanto alla fantasia di abbellirli con accessorî. Ma gli accessorî, notisi bene, sieno di tale natura, che qualora, per ipotesi, le cose in essi contate fossero accadute realmente, gli storici difficilmente avrebbero potuto risaperle; o, risapendole, probabilmente le avrebbe passate sotto silenzio, siccome minuzie subalterne non idonee a trovar posto nei loro volumi. In somma, sieno tali, che la storia non ne dovesse serbare ricordo.

In secondo luogo: le avventure di assoluta invenzione sieno di così lieve momento pel mondo politico che, quand'anche fossero intervenute positivamente, non si sarebbe facilmente ritrovato chi volesse tramandarne memoria alla posterità.

Governandosi così, il romanziero combinerà, come meglio è possibile, la fedeltà storica colla libertà poetica. Non falsificherà le storie alterando ciò ch'esse ci danno a conoscere e credere: vi aggiungerà delle cose che staranno in armonia colle positive notizie del passato, non vi contraddiranno e non le offuscheranno.

Così appunto si argomentarono di congegnare le loro composizioni due benemeriti nostri concittadini, il signor Manzoni autore de' *Promessi Sposi*, ed il signor Grossi autore de' *Lombardi alla Prima Crociata*. Perfezionamento da essi apportato al sistema de' romanzi storici, pei quali d'altronde, celebrato giustamente dall'Europa e dall'America è il signor Walter Scott.

Eppure i nostri due concittadini, nel secreto de' loro cuori... Sui loro stessi componimenti... In astratto, sull'amalgamazione dello storico col favoleggiato... E il signor Manzoni, su tutte le invenzioni poetiche, narrative e drammatiche...

Ma conviene andare da loro, se potete: se ne ascolteranno ragionamenti di grande sostanza, idee originali. Noi ne ignoriamo una parte, l'altra non la conosciamo adequatamente. Non vogliamo indebolire o falsare ciò che sappiamo solo per metà.

« Perché dunque non avete omesso anche questo cenno? Volete metterci fame senza darci di che appagarla? ».

Lettori, non è un frammento? Non è egli buon segno, se un frammento fa nascere desiderio delle parti che mancano?

« Sì; ma quando è il pregio della porzione, che si ha, che ingenera desiderio del resto. Per esempio: quando l'eccellenza del Torso del Belvedere fa bramare l'intera statua. Qui il caso è diversissimo. Non è già il merito del frantume vostro, sono i nomi del signor Manzoni e del signor Grossi, che c'invogliano di sapere più oltre ».

È vero: abbiamo capito. Ma voi siete un crudele a costringerci di riflettere a cotesta distinzione.

Frammento terzo

Vi sono de' passionati ed assidui leggitori di romanzi: fanno male. Si odono alcuni biasimare indistintamente i romanzi: conviene temperar i loro discorsi colle debite limitazioni.

Si può comporre de' romanzi moralmente perniciosi, se ne può comporre de' frivoli e se ne può comporre degl'istruttivi, utili, edificanti. Accade lo stesso de' poemi e delle tragedie. Non proscriviamoli adunque. Bramiamo bensì che se ne tolga ogni abuso.

I romanzi non servano di occasione ad alcuno di abbandonarsi ad un ozioso divagamento di spirito, il quale si pascoli di chimere allucinanti o vada traviato in perniciose esagerazioni d'affetti fantastici. Facciamo voti, che i romanzi vengano composti, non

solo con felicità letteraria, ma con ponderazione morale, fedele allo spirito del cristianesimo; che le narrazioni dettate in altro modo, con altro carattere, non trovino chi volgavi l'attenzione e lo sguardo; infine che le amene invenzioni, scene e racconti si piglino a sollievo di studî ed occupazioni più gravi, come i zuccherini a mensa, dopo avere fornito convenevolmente lo stomaco degli alimenti necessarî alla vita.

Frammento quarto

La poesia de' Greci, essenzialmente consecrata a temi nazionali, è affine col patriottismo, cioè coll'operoso amore della patria. Una letteratura che si dilata abitualmente anche a soggetti stranieri ha una notabile affinità colla filantropia (1).

Questo duplice riavvicinamento d'idee suggerirebbe egli mai a taluno l'obbiezione seguente?

« Avvi una certa filantropia nel cuore di persone, per altro oneste, che loro fa deplorare, e con bei discorsi esternare compassione verso agl'infelici, ed articolare desiderî d'universale prosperità; ma senza mai progredire dalle parole alle azioni e praticamente darsi faccende e brighe a vantaggio de' prossimi. Tale filantropia ci dà degl'inerti ragionatori invece di cittadini virtuosi attivamente (2). Per guisa consimile, temiamo che una letteratura, la quale ami di estendersi a costumi, tradizioni ed eventi non nazionali, possa ridursi di leggieri ad un lusso d'estetica, ad un mero sollazzo degl'ingegni; e però restare priva di que' vantaggi sociali che provengono dalle lettere amene fermamente occupate in trattare nazionali argomenti ».

A chiarire che può schivarsi il sospettato pericolo; e che anzi si può giovare direttamente alla patria scrivendo su cose non patrie, avvertiamo.

---

(1) *Patriottismo* e *filantropia*, non s'intendano in senso satirico e di partito.

(2) La sterile filantropia di tali animi, non è ciò che s'intende pronunziando satiricamente *filantropia* e *filantropi*. Satiricamente si allude a cose peggiori, o suppongonsi.

a) I cuori virtuosi, quantunque abbraccino tutti gli uomini con universale e generosa benevolenza, tuttavia provano naturalmente emozioni di amore più intenso per li connazionali e li concittadini.

Similmente, una lettura, benché estendasi a molti temi stranieri, ha benissimo ogni agio di occuparsi assai sovente e con predilezione di oggetti appartenenti specialmente a quel popolo, la cui lingua adopera ([3]). Se non si osservasse cotesto bello e ragionevole ordine, e si trascurassero i soggetti natii, non si prediligessero; ciò sarebbe un abuso biasimevole. Stiamone lontani.

b) I vantaggi sociali sperabili dalle letterarie rappresentazioni del bello consistono peculiarmente nel comunicare, per quanto è conceduto dalle circostanze, sentimenti ed idee meno triviali alle classi del popolo non iniziate al sapere; nell'addestrare la gente colta a concetti più elevati e più fini di quelli che ad essa sono già familiari; nello spargere un qualche fiore sulla via a coloro che sono dediti allo studio di scienze severe, nell'alleviare e interrompere, di quando in quando, le occupazioni fastidiose o affaticanti de' magistrati, de' causidici, de' mercatanti, de' pastori delle anime.

L'estro adunque si porti su tutte le cose e le idee, le quali, prese collettivamente, si chiamano *la civilizzazione del mondo*. Da ognuna di esse può sgorgare una vena di estetiche dilettazioni appropriate specialmente a una classe di lettori.

Ciascuna classe de' cittadini prenda in mano i libri che è in grado d'intendere e che meglio si confanno a lei. Ve ne sia de' facili, ovvî ai meno istruiti, per quanto si può.

c) Ogni popolo, il quale abbia percorsa una lunga serie di rivolgimenti politici e di mutazioni concernenti le sue usanze domestiche, portando lo sguardo alle storie forestiere, vi ravvisa spesse volte un'immagine della propria. Nelle vicende dei governi altrui specchiasi, e vi riconosce un ritratto di quelle che ha subìto il suo paese. Nelle istituzioni vigenti in lontane province discopre

---

([3]) E ove siano interessanti lo spirito ed il cuore, ad oggetti attinenti in ispecie a qualsiasi de' varî popoli che un solo regime congiunga in famiglia politica.

i caratteri di un'era civile già passata per lui, e quelli persino, viceversa, di uno stato pubblico che gli si va preparando dal tempo. Sotto altre forme indotte da circostanze particolari di guerre, di sette, un popolo può riconoscere calamità, beni, errori, ecc., non molto dissimili da quelli cui andò soggetta la sua terra natale. Persino in que' temi stranierissimi, de' quali fu discorso in un precedente frammento, traspare non di rado qualche tratto, il quale corrisponde ad alcuna delle cose nostre, attuali o passate: sebbene l'analogia se ne discerna difficilmente in tanta disparità di tutto il restante; e soltanto coloro la scoprano che attentamente vi meditano sopra.

Per conseguenza: l'universalità letteraria, lungi dall'impedire la rimembranza e l'affetto alle antichità patrie, ai costumi patrî (4), alle patrie circostanze civili, può anzi divenire occasione di ricordarsene quando meno ci si pensava.

Frammento quinto

I latini dicevano *tu* anche agl'imperatori. Noi usiamo il *tu* ed il *voi*, oltre al *lei* più cerimonioso.

La lingua latina aveva il vantaggio grammaticale d'impiegare una formola invariabile, indirizzando il discorso ad una sola persona: laddove noi vi adoperiamo tre diverse maniere, due delle quali sono logicamente destinate ad altri usi. Infatti: *voi* è detto più propriamente a due o parecchie persone: *lei* è proferito con esatta proprietà logica allorquando si fa menzione di una donna, alla quale però non sia indirizzato il discorso; cioè si parli di lei, e non ad essa. Perché adunque pronunziar *voi*, pronunziar *lei* interpellando un uomo solo, favellandogli?

Cotesto uso dell'italiana sintassi sembra un ghiribizzo irragionevole; ma riflettendovi con attenzione, non merita biasimo,

---

(4) Utili e buoni: altrimenti giova imparare anche dagli stranieri; imitarli con prudenza, senza fanatismo né furia.

bensì lode. Esso ci serve ad esprimere collo stile materiale della sintassi molte relazioni sociali e molte emozioni. L'uomo ha tante cose, tanti affetti, rapporti, gradazioni da significare colla parola, che qualunque spediente grammaticale lo aiuti a ciò, è ricchezza d'idioma.

Se ne veda un esempio nella tragedia *Il Conte di Carmagnola*. Coll'impiego di due numeri, singolare e plurale, *tu* e *voi*, il poeta diede un colorito locale a' suoi personaggi vissuti in Italia nel secolo decimoquinto: età non barbara e non lontanissima da noi. Rappresentò i loro rapporti esteriori di condizione, e gl'interni dell'animo: le passioni accidentali e momentanee, i sentimenti abituali del cuore.

Col *voi* s'interpellano, conferendo in senato il conte di Carmagnola, il Doge ed il capo deg'Inquisitori di Stato: persone d'alto affare, alle quali s'addice un galateo dignitoso.

In privato colloquio, il conte ed uno dei senatori, intimi amici, lascian scorrere libero il cuore sul labbro, familiarmente, affettuosamente; e si giovan del *tu*.

Tu il conte pronunzia verso a' suoi condottieri subalterni, ed essi lo pronunziano alla franca con lui. Il quale stile, combinato col breve, risoluto comandare del Carmagnola e coll'ubbidire degli altri, tutti alacrità e fidanza nel generalissimo, rappresenta a maraviglia la militare fraternità d'un grand'uomo co' sui commilitoni. Ei gli ha in pugno; ei li volge a suo talento ove piacegli, come vibrerebbe la punta della sua spada. Essi hanno nell'anima quella cieca soldatesca prontezza, quella lieta e non riprovevole baldanza, che fu sì bene espressa da uno di loro: « Ti obbedirem, vedrai » [II, VI].

Voi, per lo contrario, suona nella tenda del capo dell'esercito milanese, che non è un Carmagnola e governa ufficiali, che stanno sul convenevole.

Ma uno di essi, sentendosi tocco da un motto ch'ei recasi ad ingiuria, perché crede che gli venga imputato a viltà paurosa il consiglio, dato da lui, di scansare la battaglia, prorompe nel *tu*.

PERGOLA ⟨*al Fortebraccio*⟩

L'hai detto. Ad un soldato
Che già più volte avea pugnato e vinto
Prima che tu vedessi una bandiera,
Oggi tu il primo hai detto...

MALATESTI ⟨*il generalissimo*⟩

Da quel lato
Presso Maclodio è posto il Carmagnola.
Quegli fra noi che avere oggi pensasse
Altro nemico che costui, sarebbe
Un traditor: pensatamente il dico.

PERGOLA

Ritratto il voto che dapprima io diedi;
E il dò per la battaglia: ella fia quale
Predissi allor; ma non importa. Allora
Potea schifarsi; or la domando io primo:
Io son per la battaglia.
....
O Fortebraccio,
Tu m'hai offeso.
....
..... Ascolta, io t'offro il modo
Che tu mi renda l'onor mio, serbando
Intatto il tuo.

Sentimenti d'un animo che stimasi oltraggiato; ma non è immemore della consueta amicizia. « Alla fine siamo due soldati, d'un medesimo esercito », pensava il Pergola; « Fortebraccio non ricuserà di risarcirmi ».

FORTEBRACCIO

Che vuoi?

Par di vedere una persona coraggiosa, la quale trovandosi a fronte un uomo armato, cava fuori la spada; e stando in parata fa intendere: « Quanto a me, non disdico che le lame tornino nella guaina ».

PERGOLA

Dammi il tuo posto.
⟨*al Fortebraccio era assegnato il centro dell'esercito*⟩
Ovunque tu combatta, a tutti è noto
Che tu volesti la battaglia, ed io —
Io deggio ad ogni modo essere in luogo
Che l'amico e il nemico aperto veggia
Ch'io non ho ... tu m'intendi.

FORTEBRACCIO

Io son contento,
Piglia quel posto, poi che il brami, è tuo (1).
O forte, or m'odi: ora m'è dolce il dirti
Ch'io non t'offesi, no: per la fortuna
Del Signor nostro tu soverchio temi:
Questo dir volli. Ma il timor che nasce
In cor di quei che ama la vita, e l'ama
Più dell'onor, ...
....
.... o valoroso,
Pensavi tu? ...

PERGOLA

Nulla pensai: tu parli
Da generoso qual tu sei.
(*a Malatesti*)
Signore,
Voi consentite al cambio? ...

MALATESTI

Io v'acconsento (2) ....
[II, III]

---

(1) Il *tu* in questo verso equivale ad una stretta di mano.

(2) « Ma non dicesi *tu*, nelle preci in lingua volgare, a Dio Ottimo Massimo? Ma il Manzoni non lo usò costantemente nella sua tragedia di Adelchi? ».

Verissimo, e riesce a maraviglia. In certe contingenze il *tu* è rispettosissimo. Inoltre è opportuno in molti soggetti drammatici, ove dialoghizzino eroi greci e romani, eroi tartari, indiani od arabi, eroi del Medio Evo distantissimi da noi. Tutto dipende dal carattere che deve avere il componimento: vale a dire, che gli convenga quel non so che di fantastico e quel genere di elevatezza, che sentonsi nel *tu* maneggiato a dovere e impiegato a suo luogo.

Per lo contrario, pongasi mente al tono aristocratico e prossimo ai nostri usi, che si addice ai personaggi della tragedia, di cui ci valemmo ad esempio; e comparirà manifesto che quivi tornava acconcissimo il frequente impiego del *voi*.

Frammento sesto

Quattro scrittori insigni, per tacere degli altri, arricchirono lo stile italiano di nuovi colori, nello scorso secolo, e massimamente nella seconda metà di esso: il Mestastasio, il Parini, l'Alfieri ed il Monti.

In proposito di che, mi sovviene di avere letto un giudizio del signor Foscolo, presso a poco così. Dal bello stile del Parini facilmente cadesi nel leccato, dal tenore dell'Alfieri nell'aspro, da quello del Monti nell'ornato soverchiamente. Del Metastasio non è fatta menzione.

Profittiamo del cenno, allargandoci ad alcune considerazioni ulteriori.

a) Il Metastasio è soavissimo; gentile, lindo: somiglia all'arpa d'una nobile donna. Ma la versificazione de' suoi melodrammi e delle sue canzonette non servirebbe a pensieri più varî, più complicati, più profondamente immaginosi, che nol sono gli esposti da lui.

Studiarlo gioverà sempre a chiunque compone versi per musica. Non però credasi che lo stile metastasiano sia il solo idoneo ed opportuno alle note de' filarmonici.

Quanto differente dal Metastasio, più severo e robusto non è lo scrivere del signor Manzoni ne' suoi inni e cori? Eppure sono cantabili [1]. Quanto più ardito e vario nell'intreccio dei metri non è il signor De Cristoforis pregiato autore della *Morte d'Adamo* e di altre brevi composizioni fornite di avvenenze loro proprie? E bonissime riescono all'uopo de' *fefautti* e degli *alamirè*; ciò anzi ne costituisce un caratteristico merito.

L'arte filarmonica d'oggidì pratica melodie più spezzate, più

---

[1] Conviene eccettuare il bell'inno pel *Nome di Maria*, il quale è un'ode saffica: metro poco musicale.

Tali sempre mi sono paruti gli endecasillabi, fuori di recitativo: a malgrado del favore con cui vennero accolti, essendo vestiti di note da qualche maestro di cappella diligente ed ingegnoso.

A ogni modo, il signor Manzoni non pensava ai violini ed ai gravicembali.

rapide, più elaborate di quelle che fossero in usanza ai tempi del rinomato poeta cesareo, il quale mandava libretti al maestro Porpora, al Vinci ed al Leo.

b) L'Alfieri è come il moschetto d'un granatiere: legno liscio e compatto, ferro forbito. Alludo al tragico suo stile; senza tuttavolta portarne giudizio preciso; e facendo massimamente astrazione da alcune durezze, da cui gli orecchi restano offesi.

È fuor di dubbio ch'ei giovò all'arte, e non poco. Fa epoca. Bensì è vero, per altra parte, che, temendo di cadere nell'epico e nel melodrammatico, l'Alfieri risulta troppo scarno e povero di quella che i francesi chiamano *poésie du style*.

Laonde gl'imitatori di lui badino di non dare nell'arido e nel gretto.

c) Ponderatissimo è lo stile del Parini.

A questo valentuomo non era conceduta la spontaneità. In quella vece, ebbe con esuberanza il buon gusto ed un sapientissimo discernimento. Voleva scrivere cose importanti, difficili a dirsi; e voleva esprimerle dignitosamente. Da lui s'impara ad abborrire l'orpello rettorico, le triviali leggiadrie, gli ornati superficiali: gemme fatte di vetro, *bijoux* di Murano.

Notabile è soprattutto il poemetto originalissimo, che ha per titolo *Il Giorno*. Fu pensiero profondo quello di mascherare coll'apparenza di precetti didascalici la censura di varî difetti signorili già in voga; di fingerne ammirazione, mentre si deridevano. A tal fine riuscì opportunissima l'elaborata elocuzione degli sciolti pariniani, sommamente eleganti ed esattamente appropriati alla ironia dominante nell'intero componimento.

Infatti l'ironia ama spesse volte il circonvoluto, certe frasi indirette e una certa argutezza artificiosa di stile; massimamente cotesta del Parini, colla quale egli simula d'ingrandire e commendare delle inezie. Non se ne dimentichino i lettori di lui, vogliosi di trarre profitto dallo studio che ne fanno. Non calchino sbadatamente le pedate del loro poeta, allorquando lavorano sopra argomenti d'indole diversa. Quello che nel *Giorno* del Parini è *style de la chose*, altrove diverrebbe leziosità, pompa intempestiva, lusso di frasi.

Nelle *Odi* dell'autore medesimo, sebbene abbondanti di considerevoli pregi di dicitura, scorgesi talvolta che il Parini avrebbe bramato fare di meglio che non fece; ma gli mancò la forza. V'è dello stanco, siccome nei passi d'un affaticato; v'è dello stento. Lascia correre un verso, una frase, non riprovevoli per vero dire, ma non risplendenti di sufficiente bellezza. Si direbbe, che gli abbia scritti a suo malgrado e gli abbia lasciati stare al lor posto, per disperazione di trovarne altri migliori.

d) Il Monti sortì uno stile pieno di bellezze più variate, e maggiori di quelle di veruno dei tre mentovati poeti: bellezze, per altro, un po' meno originali.

Quanto al pericolo, che per li meno savî suoi imitatori egli possa divenire occasione di scrivere con eccessivo sfoggio d'ornamenti, lo afferma il signor Foscolo, competentissimo giudice. A lui crediamo; quantunque da noi stessi non sappiamo vederne il perché.

Ciò intendasi detto dei versi di questo benemerito contemporaneo. Che se trapassiamo ad osservare un rinomato suo libro di prosa: *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca,* non sarà necessario l'occhio linceo d'un Ugo Foscolo (²) per riconoscere un simil pericolo. Lo stile mirabile di quel trattato può facilmente degenerare in soverchiamente pomposo, lussureggiante e sopraccaricato di fiori; ove altri lo imiti senza il debito discernimento.

Lo stile della *Proposta* è bellissimo per uno splendore tutto suo, per una avvenenza invidiabile, per un'avventurosa elocuzione tessuta di parole e ricamata di frasi cultissime.

« Onde adunque il pericolo da voi temuto e pronosticato agl'inavveduti imitatori? ».

Rispondiamo: il Monti era tutto fantasia, tutto cuore. S'infervorava con entusiasmo per qualunque argomento su di cui esercitasse la penna. Tutto allora si nobilitava, fioriva, ingemmavasi naturalmente ne' suoi periodi. Come si narra d'Alessandro

---

(²) Del rimanente, il signor Foscolo pubblicò i giudizî sopramentovati, assai prima che quest'opera del Monti venisse stampata o composta.

il Macedone, che tramandasse dalla cute un sudore gradevomente aromatico; così si potrebbe asserire che il cervello del Monti fosse tutto impregnato di estro; che in quella testa le emozioni fantastiche venissero accolte sinceramente, quasi altrettante verità. Chi non ebbe dalla natura siffatte doti rarissime, e imprendendo ad esporre elegantemente materie grammaticali, filologiche, filosofiche, ecc., voglia modellare il suo scrivere su quello del Monti, cercherà col lumicino i vezzi, le leggiadrie, le gentilezze, perché non gli verranno ispirate da spontanei impulsi dell'immaginazione. Si sforzerà ansiosamente d'infonder calore al suo stile e da ciò avverrà che gli ornati riescano affastellati oltre al dovere e che il calore artificiale non piaccia, come spiace a molti quello delle stufe. Il fervore del Monti somiglia al bel sole d'aprile.

Finiremo avvertendo, che queste cose riferisconsi al tenore generale del libro citato; che prescindiamo dal determinare, se l'autore abbia bene o mal fatto a trattare drammaticamente, in dialoghi, varie questioni di lingua. Altri voglia deciderne: v'è del *pro* e del *contra*.

Frammento settimo

Precipuo soggetto della pittura e della scultura si è l'uomo. Cospicua, tra le altre rappresentazioni della macchina umana, è la bellezza ideale delle forme fisiche; e ancora più, espressione ideale delle doti dell'animo. Sublime tra tutti primeggia quell'ideale che ci offre sotto umane sembianze enti sovrumani o creduti sovrumani.

Ammirabile nel genere suo fu il notissimo ideale de' Greci nel rappresentare gl'immaginati abitatori dell'Olimpo: comecché bisogni deplorare l'orribile abuso dell'arte divenuta strumento dell'idolatria.

Diverso assai dal greco è l'ideale cristiano.

Le rappresentazioni divote, non solamente posseggono il vantaggio inestimabile d'onorare Dio, e non l'Inferno; ma si sollevano a morali espressioni sconosciute al gentilesimo; ma accennano rela-

zioni tra il Cielo e la terra, che ai pagani sarebbero parute impossibili; ma si appoggiano a tradizioni sicure.

Alcuni esempi, alcune prove.

a) Quando gli antichi ascrivevano un uomo tra i numi, pensavano un errore mostruoso. Noi, per lo contrario, sappiamo con certezza infallibile che nel Paradiso vi è l'esercito grande delle anime coronate di stelle.

Pertanto, noi soli possiamo scolpire e dipingere uomini divenuti più che uomini e sfolgoranti di luce divina, senza scostarci dalla verità. Noi, inoltre, figurandoli ne' marmi e nelle tele, possiamo acconciamente serbarvi i vestigi di non poche miserie proprie dell'umana condizione nella vita mortale, perch'esse servirono di occasione a que' meriti cui fu data la corona de' sempiterni amaranti. Gli antichi ignoravano che fossero degne dell'apoteosi.

b) Chi mai avrebbe dettato a Zeusi o a Prassitele l'espressione della Vergine nella *Madonna di S. Sisto*, capolavoro di Raffaello?

È in mezzo di splendide nuvole, popolate di angeli. Spira maestà indefinibile e caratteristica, senza però avere nemmen l'ombra di quella, lasciatemi scrivere, dignità aristocratica, che si converrrebbe ad una santa stata facoltosa donna, principessa o regina: a Saba, ad Ester, a Sant'Elena. È ancora la sposa del fabbro; ma esaltata a regina del Cielo [1].

c) Quale greca mitologia avrebbe suggerita, a soggetto di un quadro, una donna mortale, una poveruccia dinanzi alla quale s'inchina uno spirito angelico, confessandosi minore di lei? Questo vedesi in un quadro dell'Annunciata. Maria è sedente, Gabriele genuflesso.

d) Proseguiamo a notare. Gabriele e gli altri angeli che rappresentiamo vestiti di umana giovinezza discesero realmente e parecchie volte dall'Empireo, per testimonianza della Santa Scrittura, ed apparvero in sembianza di uomini.

---

[1] Ma la Santissima Vergine non discendeva dai re di Giuda? Sì, ma la sua famiglia era caduta nella povertà confusa col volgo.

Ecco base fermissima per rappresentare sotto forme materiali quelle sublimi creature incorporee ed impassibili.

e) Se gli antichi scolpivano la Virtù, la Fama, la Discordia: o credevano che vivessero nel loro cielo, e credevano il falso: o nol credevano, e la produzione dello scalpello era un'allegoria. Noi pure figuriamo presso ai nostri altari la Speranza, la Fede. Ma l'allegorizzare cristiano riesce più sublime del greco, perché dà corpo a più eccelse e più recondite nozioni, a misteri rivelati.

f) Ai Greci non vuol negarsi la gloria d'aver dato l'essere ai portentosi simulacri di Giove, di Marte, di Pallade. Ma l'idea del Messia dipinto da Leonardo nell'*Ultima Cena* fu a loro inaccessibile. E cotesto ideale lo vediamo trattato con due intenzioni differenti da due copisti del Vinci.

L'originale dipinto è perduto. Osserviamo adunque la copia eseguitane a Castellazzo, villa presso a Milano, da Marco d'Oggionno, e paragoniamola con quella recente di Giuseppe Bossi, che fu collocata in Brera.

Nella prima, la testa del Redentore è tutta dolcezza, mansuetudine, contristazione profonda, rassegnazione; le forme sono soavissime, benché non effeminate; nulla d'energico e tutto nobilissimo. In somma, è l'Agnello Divino. Questa copia di Marco, conserva, se non erro, ottimamente il pensiero dell'originale pittura.

Quand'anche mancasse di fondamento la congettura di molti: avere Leonardo stesso posta la mano a questa porzione del lavoro del suo discepolo, quand'anche non possedessimo un maraviglioso disegno attribuito, quasi con certezza, a Leonardo, e mostrante la testa del Salvatore qual è nella copia di Castellazzo, stimeremmo argomento non ispregevole, a favore del parere nostro, il riflettere: che la testa ammirata nel dipinto da Marco d'Oggionno costituisce, per avventura, il più antico esempio d'una figura del Salvatore stesso non avente tratto alcuno che esprima gagliardia ed energico nerbo. Prima del Vinci, gli artisti costumavano di dare al sembiante di Gesù Cristo una certa fierezza e terribilità. Ora, abbandonare la via battuta ed entrare francamente in quella che la scienza ascetica insegna essere l'ottima, non è impresa da

credersi concepita e mandata ad effetto da un artefice mediocre, quale era Marco. È degna dell'intelletto scrutatore e della mano indefessa, che segnarono l'epoca della pittura perfezionata.

Il nostro Bossi non ponderò cosiffatte ragioni e induzioni critiche, di cui era, più che altri, in istato e grado di sentire la forza. Ei fu portato altrove da un gruppo di sottili raziocinî, i quali lo sedussero; gl'ingenerarono in mente una di quelle illusioni, che traggono in errore soltanto i valentuomini.

« Parvemi.... », ei lasciò scritto, « non esser possibile di farsi una giusta idea del modo tenuto da un artista antico di tre secoli in rappresentare soprattutto figure appartenenti alla religione, senza internarsi alquanto, non solo nella sua particolar maniera di sentire e di pensare; ma ben anche nella generale del suo tempo, siccome quella che imprime nelle arti d'imitazione, quasi a suggello delle epoche, un carattere suo proprio, da cui si desume lo stato più o meno rozzo o civile, molle od energico delle nazioni ....

E pel modo proprio di pensare e per quello del suo secolo, Leonardo dovette credere, tra le virtù divine, prima in Cristo mostrarsi la potenza, come virtù che sola poteva attestare la sua origine, e dopo quella le altre, siccome accessorie ed occasionali.... Avuto ⟨, poi ,⟩ riguardo alla drammatica situazione del Cristo del Cenacolo, giudicai che .... servate le leggi della bellezza, fattane applicazione alle forme di Cristo generalmente riconosciute e conservata la primitiva espressione caratteristica della virtù della potenza » il pittore « abbia .... aggiunto l'espressione di tutte le virtù secondarie ed occasionali, della mansuetudine, della rassegnazione, dell'amore. Infine riguardando all'umanità Sua e ad un certo naturale orrore ai patimenti, al quale, per testimonio della Scrittura, andò soggetto al pari degli altri uomini, ed oltre a ciò allo spirito profetico pel quale dovea antivedere l'effetto del tradimento che gli veniva fatto da un amico, congetturai che Leonardo avrà tentato di dare a questa figura, oltre l'espressione che notammo, quella profonda contristazione di che parlano i Vangeli nella circostanza da lui presa ad imitare; e consentaneamente alle altre dette virtù, avrà velato quello stesso turbamento d'una sublime ed eroica moderazione ....

Mi sono sforzato di rappresentare nella mia tela il Redentore, come mi parea dovesse risultare per le osservazioni dette di sopra. Io volli in somma che gl'indizî, che la fisonomia permette di potenza e di grandezza, si dimostrassero in Lui connaturali e permanenti; e che accidentali e passaggeri apparissero quelli delle altre virtù, non che quelli degli affetti che la circostanza doveva commovere » ([a]).

Questo è un nuovo ideale. Se il carissimo ed ingegnoso nostro contemporaneo non pareggiò l'eccellenza del primo trovato, se discostossi dal sentiero aperto dal primo inventore; stampò orme sue proprie, fu originale senza volerlo. Anch'egli è poggiato a una vetta di bello alla quale non arrivano persone cui manchi la lena delle ginocchia e del petto nelle ascese difficili.

g) Avere mentovato il Messia, l'Incarnato per redimerci, la Seconda Persona, ci conduce a riflettere sulla più singolare fra le prerogative dell'ideale cristiano.

Quale cosa saprebbero bramare di più le pie immaginazioni de' pittori, che ricoprire d'umana figura, non solo angeli e santi, ma l'Ente Supremo; e mostrarcelo nella nostra carne perch'egli stesso l'assunse: né già a fine di apparire visibile con momentaneo miracolo agli sguardi di alcun suo prediletto, bensì a fine d'essere uomo sinché sarà Dio? Mostrarcelo in differenti età, infantile, fanciullesca e virile; in diverse circostanze e vicende d'una vita, all'esterno, come la nostra? Mostrarcelo ben anche in istato di corpo glorificato, che è la condizione finale promessa ai veri credenti?

Tutto collima: verità storica, infallibili misteri, speranza del cuore, affezione di fratelli al Primogenito nel quale fummo adottati dal Padre Celeste.

h) Il Bellissimo tra i figliuoli d'Adamo, il Fiore de' campi, Giglio delle convalli, quali idee di avvenenza non suggerisce a chi se lo raffigura quando era bambino? Dormiente nel Presepio? In via per l'Egitto, ora portato dalle braccia materne, ora in collo a Giuseppe, ora, forse, collocato entro ad un paniere sco-

---

([a]) [Libr. III, pp. 181-4].

perto, sul mansueto giumento che fu scorta al viaggio? Se, nell'infanzia, noi stessi miseri e indegni, spiriamo venustà, candore, grazia leggiadra, che sorrisi celesti, che raggi di bellezza ingenua, non avranno dovuto brillare sul volto del Conceduto affinché la Giustizia e la Pace si dessero il bacio?

Del rimanente: volgendoci ad un'altra sorgente di pittorici concetti: Gesù è il pargolo li di cui vagiti scuotono di terrore l'abisso: è il Lione di Giuda. Raffaello una volta lo rappresentò (²) bambino bensì, ma sublime, quasi terribile per atteggiamento ed aspetto; un'aria di viso maestosissima, pensierosa, che ci fa sclamare: « È l'Eterna Sapienza, è il Padrone del creato ».

i) Ammiriamo, ma ancora più amiamo questo Sovrano delle cose: Egli è forte per farsi benefico.

Divinamente poderoso dimostravasi alla terra, quando la soccorreva colla straordinaria provvidenza de' suoi miracoli. Quante immagini pertanto dell'Uomo Dio tutto energica azione, tutto impero e volontà irresistibile, non avranno le tavolozze ed i marmi cristiani, rappresentandolo allora ch'Ei mette in fuga i demonî, cacciandoli lungi dai corpi, o richiama alla vita gli estinti?

l) Accostiamoci, pur nondimeno, a questo Possente con ilare fiducia. Siamo suoi figli, ama di mirarci seduti sulle sue ginocchia, alla guisa de' bambini in grembo alla madre. Ne è soavissimo simbolo la storia evangelica di Cristo, che invita presso a sé i fanciulletti, garrendo gli apostoli, perché volevano tenerli discosti da lui; che accarezza quegl'innocentini e li benedice baciandoli.

Immaginiamoci Gesù che appalesa ne' suoi lineamenti tutta la svisceratezza dell'amore paterno e materno. I discepoli stupiti e commossi a sì mite e serena umiltà. Il sorriso e la fidanza de' putti, che circondano Gesù come sogliono fare tutti i bimbi colle persone verso alle quali si sentono portati da speciale simpatia: fidanza dimestica inavvertita da' loro cervellucci, perché ignorano i semplicetti che quel loro contegno fra gli uomini ha l'epiteto di *familiare*. Le madri contemplano i bambini e Gesù: esprimono negli occhi suffusi per giubilo e per riverenza: « Il

(²) In braccio alla sopra mentovata *Madonna di S. Sisto*.

Santo, il Profeta, il Discendente di Davide ama i nostri pargoli, fa loro festa e favori ».

m) E Gesù al pozzo della Samaritana? Sedutovi, come dettano le sacre scienze, perché non poteva più reggersi in piede, spossato da estrema stanchezza!

Chi sapesse ben delinearlo ci mostrerebbe riunite, in una sola umana figura, l'espressione dello sfinimento muscolare e la divinità.

Ma per altro che muscoli affievoliti da soverchio cammino. Nelle ore del Getsemani, del pretorio e del Golgota, è un Dio agonizzante, martoriato, morto come uomo, unito come Dio ad un cadavere! (³).

n) Risorge. Assume finalmente le doti d'impassibile e splendido, sottile ed agile più de' raggi del sole. Apparisce nel chiuso cenacolo di Gerusalemme agli apostoli; e quelli si turbano quasi a visione chimerica, sbalorditi forse dal lampo dell'immortalità. Ne profitti il pittore, sin dove può arrivare coll'ingegno e colla mano.

Anche prima d'aver debellata la morte, Gesù si è mostrato ne' raggi della sua gloria. Sulla cima del Tabor volle essere veduto galleggiante nell'aria. Raffaello lo ha dipinto: effigie stupenda, benché pallida immagine di quella onde vennero inebbriati i prediletti discepoli.

Né altro che smorta, per vero dire, e necessariamente inadequata può riuscire qualsivoglia fattura dell'uomo, ove tenti rappresentare oggetti i quali trascendono la mortale sua carne, l'argilla destinata a confondersi colle argille inorganiche e divenir parte delle zolle d'un campo.

(³) Anche nella religione dei Greci v'erano racconti di numi dell'Olimpo travagliati da dolori e sciagure. Per esempio, Marte ferito da Diomede, Cerere trambasciata, Apollo esule dal cielo e pecoraio sulla terra, ecc. Ma la sacrilega e cieca religione de' Greci non suggeriva a loro di trarne per le arti quel profitto, che i dogmi e la morale cristiana a noi ispirano di cavare dai misteri dell'Uomo Dio sofferente e umiliato, o pure dalle angosce de' santi. Perché quella teologia tenebrosa non santificava il dolore, non insegnava a trovarvi dolcezze ineffabili, non rivelava l'utile necessità della penitenza, né potea sapere ciò che seppe dire il nostro Sant'Agostino: essere più dolci le lagrime del pentito, che non i tripudî di chi sta ne' teatri. Non proclamava: l'uomo è nell'esiglio, ei cammina fra triboli alla patria ov'è perfezione di felicità. Né Omero né Esiodo scrissero: *cupio dissolvi.*

Frammento ottavo

Il colorito pittorico è egli suscettibile di bellezza ideale, come abbiamo visto possederne il disegno?

Ideale presentemente non chiamo l'allusivo e il simbolico: verbigrazia, il colore cinereo dato alle vestimenta di Giuda nel *Cenacolo* di Leonardo, per indicare allegoricamente disperazione, sciagura o consimili cose.

Né *bellezza ideale* dirò quella che nasce da carattere di tinte appropriate al totale d'un quadro contenente varie figure. Per esempio, una dipintura che presenti un atroce misfatto; o pure l'agonia d'un infermo che spira tra il compianto de' suoi congiunti; ovvero la tremenda e momentanea risurrezione del dottore della Sorbona, dannato, il quale solleva la testa dal feretro, ed esclama: *Iusto Dei iudicio* [1]; quadri di tal sorte, ripetiamo una massima notissima, non devono avere colori gai. Sieno serî, anche tetri. Saranno caratteristici: ma nemmen ciò al presente si nomina *ideale*.

L'ideale, di cui siamo per muovere parola, è quello che nasce dalla combinazione di elementi naturali bensì, ma che mai non ritrovansi uniti nella natura, e che l'arte aduna e modifica all'intento di superare il bello della natura medesima, se è lecito parlare così.

Ora, è ben raro che il colorito pittorico abbia bellezze di questo genere: non gli sono però inaccessibili. Due esempi.

a) Alcuna volta i pittori d'ornati imitano le tinte autunnali delle foglie presso al loro cadere e le combinano coll'imitazione dei contorni delle foglie medesime, quando sono verdi. Il colore è di foglia vizza, inaridita o vicina ad inaridire, il contorno e la forma sono di forma fresca e rigogliosa. Questi dipintori adunque rappresentano certi pregi posseduti dai vegetabili nella loro gioventù, nella loro robusta virilità, perdonate le metafore; e li ac-

[1] Racconto, notiamo per transito, validamente oppugnato da' critici espurgatori degli annali ecclesiastici.

coppiano con quelle vaghezze di colorito, che i vegetabili stessi acquistano solamente quando sono vecchi. I dipinti ci offrono simultaneamente le bellezze delle età differenti. Fra le altre cose, dipingonsi foglie di vite rosseggianti come quando sono passe, pezzate di giallognolo, screziate d'un verde pendente al violaceo, diversificate con altri colori che facciano bella comparsa; e tuttavolta si danno a cotesti coloramenti autunnali delle foglie i contorni che ad esse sono proprii ne' mesi della loro vegetazione più rigogliosa. Si collocano su rami, in mezzo a viticci disegnati secondo la figura che questi presentano nell'epoca della loro maggiore vividezza; e i viticci stessi non si dipingono di solo verde, ma si adornano di tinte che stiano in armonia colle foglie screziate; per sempre più accrescere leggiadria all'ideale spettacolo campestre.

b) Nella celebre *Notte* del Correggio, la luce che spandesi sul quadro emana dalle membra infantili del Messia. È carne umana, la quale tramanda luce, quasi che fosse fosforica: ideale arditissimo.

Al quale proposito, un autore tedesco finse la censura d'un ignorante, che sclami: « O povero Allegri, dipingesti il Bambino come una lucciola ». Indi, per bocca d'un savio, avvertì che aveva dipinto un miracolo. Verissima sentenza.

L'Uomo Dio non è un ente di sublunar legge. Si può rappresentarlo fregiato di doti negate ai nostri corpi quaggiù. Sino dal primo istante dell'incarnazione Gesù Cristo ebbe dritto alla gloria, e lo splendore è appunto uno de' doni preparati ai corpi degli eletti, quando anch'essi avranno conseguita la gloria nel Paradiso ([2]).

Terminiamo con un'avvertenza. Nel mero allusivo e nel mero caratteristico, può altri benissimo dire che siavi dell'ideale bellezza; atteso che questa locuzione *bello ideale*, non ha sempre un identico senso.

([2]) Per giunta, l'ideale invenzione del Correggio può rammemorare il *Lux mundi*, allusione accettissima all'intelletto d'ogni pio. Pertanto, cotesto trovato dell'esimio colorista, oltre al suo precipuo attributo di bellezza ideale, contiene un'allusione allegorica.

Frammento nono

« Con lei mi congratulo, che possiede una casa disegnata dal Palladio », disse un forastiere ad un gentiluomo vicentino. « Deh! Cortese signore », replicò questi, « si rallegri con coloro che mi dimorano dirimpetto. Il buono è per essi, che hanno la mia facciata davanti ai balconi. A me è toccato il cattivo, perché l'interno della casa è incommodissimo: lo so io che vi abito ».

Infatti, nel secolo decimosesto non si praticavano e né manco si cercavano, molte agiatezze oggidì in uso. Noi vogliamo molti scompartimenti di gabinetti e camere, e scalette tra gli appartamenti, e andituzzi. Vogliamo acconci ricoveri per la solitudine di qualche ora e comunicazioni comodissime tra le varie parti della casa. Vogliamo stufe e camini non infrequenti.

Se poi volgeremo il pensiero al complesso delle circostanze private e pubbliche, da cui è regolata l'architettura degli edificî moderni della nostra Milano, vedremo più altre speciali ragioni di costruirle diversamente da quelle degli antenati. La cittadinesca mondezza delle strade non permette che facciamo piombare lo stillicidio sul selciato. Il molto guadagno procacciato dalle pigioni fa sì che vogliamo sovrapporre varî piani al più nobile, onde avere molte abitazioni su di un'area non ampia. Noi non amiamo certe finestre, che in antico non si disgradivano, rotonde o quadrate; ma le disegnamo bislunghe, a meno che la stanza non sia bassissima, per non defraudarci del salubre piacere della luce. Siamo affezionati al ragionevole vezzo di molti veroni: veroni e finestre si guerniscono delle loro persiane. E siccome la pulita gentilezza della città, l'amore generale del comodo e l'industria di parecchi bramosi di lucrare appigionando, si uniscono, nel nostro paese, con un rimarchevole e ognora crescente splendore di arti; così abbiamo facoltosi concittadini, a cui non incresce di spendere oro non poco a fine di ornare l'esterno delle lor case con architettura squisita.

È codesto un complesso di condizioni, le quali non possono a meno d'influire sul nostro modo di edificare. Alcune provengono

da leggi positive del principe: altre sono volute dall'economia e dal profitto che recano le locazioni: altre sono un effetto del dirozzamento delle classi diverse de' cittadini, anche non ricchi. Alcune mirano alla commodità ed altre ad un mediocre abbellimento architettonico, cui vanno avvezzandosi tutti gli sguardi: altre infine, riferisconsi ai facoltosi cui piace la magnificenza dell'arte. Per servire acconciamente a condizioni siffatte e per combinarle, secondo i casi, col bello, non basta studiare i modelli, quantunque ragguardevolissimi, del Cinquecento. Qualche volta conviene modificare l'architettura di quell'aureo secolo, ed altre volte fa d'uopo inventare nuove cose, di nostro capo: vale a dire nuovi ornati e nuovi spedienti architettonici.

a) Le molte stanze non vaste, sì comuni tra noi, i frequenti gabinetti, i veroni, i molti piani sovrapposti uno all'altro, tutto ciò non permette que' larghi intervalli tra finestra e finestra, quelle orizzontali distanze da piano a piano, che praticavansi dal Vignola, dal Palladio, dal Sammicheli e da Fabio Mangoni. Que' larghi intervalli, senza dubbio, riuscivano assai favorevoli al maestoso dell'architettura; conferivano una apparente grandezza persino ad edificî di mole mezzana; ma non fanno per noi, ma ci sono negati. Uopo è, dunque, attenersi ad uno stile diverso, il quale armonizzi cogli attuali e non capricciosi bisogni. Cotesto stile sforziamoci di renderlo, quanto puossi, avvenente alla vista: perfezioniamolo o inventiamone un nuovo di pianta. Usiamolo nelle tante e tantissime case popolate da molte famiglie e che voglionsi appariscenti con qualche eleganza.

b) Gli stipiti delle finestre non consuonano colle persiane. Fare scorrere le persiane entro alla muraglia, non è l'ottima loro collocazione; perché divengono di minor uso, non potendosi più socchiudere a sghembo, il che giova non di rado secondo gli aspetti del sole. È inoltre assai facile che il meccanismo si guasti.

Mettere, quindi, le persiane al di fuori; ornarle, se il chiede la ricchezza di tutto il resto della facciata. Adesso riescono d'impaccio alla decorazione: diventino elle medesime un abbellimento. S'immagini poi, in luogo degli stipiti, qualche ornamento, che stia in lega colle persiane.

c) Divengano decorazioni anche i tubi verticali che portano l'acqua de' tegoli sotto al lastrico della strada. Coprirli interamente e nasconderli nelle pareti, danneggia l'edificio. Al sopravvenire del ghiaccio ne scoppiano molti; ed allora è forza squarciare il muro col martello de' manovali.

Emuliamo la fortuna dei Greci. Dalla struttura del tetto gli antichi ricavarono l'idea del normale cornicione architettonico, cioè architrave, fregio e cornice: noi dal canto nostro cerchiamo di foggiare que' lunghi canali con arte atta a renderli un nuovo membro di bellezza nelle fabbriche dell'età presente.

Saranno più costosi, lo so. Ma in questo momento il discorso volgesi a coloro fra i nostri concittadini che, sebbene non arrivino al grado di far pompa e dispendî in edificî sfarzosi, amano però d'avere in fronte alle loro case qualche busto o medaglia o pure mensole e modanature intagliate con meandri e con fogliami di pietra. Lasciamo da un lato quelle persone, il cui studio è di fabbricare con accuratissimo sparagno e fare, per quanto è possibile, sottilissime spese.

d) Ragionando in ispecie delle facciate sfarzose si avverta: le colonne isolate, che si mettono per ornamento del piano nobile e vi formano una loggia dignitosa, fanno un gran bel vedere. Chiamano gli sguardi de' passaggeri; ma a chi sta nell'appartamento tolgono il diletto di mirare comodamente la strada. Vi è frammezzo la larghezza d'un portico.

Incassate le colonne nella parete, lasciando sporgere due terzi o metà del diametro? L'aspetto di esse non è più sì aggradevole, né sì magnifico; e impediscono ancora notabilmente gli sguardi di chi affacciandosi alla finestra ami scorrere coll'occhio lateralmente sul marciapiede attiguo alla casa, e vedere le persone che camminano rasente il muro.

Disegnate pilastri a foggia di lesene? Sono poco sporgenti, è vero; ma forse risultano men belle delle colonne incassate. E per non omettere nulla: le lesene presentano a chi si fa al balcone il meschino aspetto d'uno spigolo, e gli angoli delle basi, quasi frammenti di pietra appiccati al muro.

Alla breve: le colonne e i pilastri, posti a decorare la fronte

del piano nobile, quantunque ornamenti pur sieno in se stessi mirabili, non si confanno perfettamente con tutte le condizioni e vantaggi che l'abitante brama di combinare coll'appariscenza esteriore.

e) In generale: invochiamo invenzioni di elegante architettura, le quali siano caratteristiche del nostro tempo, adeguate ai nostri costumi, conformi esattamente alle domestiche e sociali abitudini nostre. L'assunto è difficile. Non ignoriamo che chiunque si scosta del cammino battuto corre grave pericolo di smarrirsi nel deforme. Il difficile, per altro, non è sempre impossibile. A ogni modo, chi espone desiderî d'innovazioni nel fatto delle arti del disegno, è tenuto confessare che agli artisti spetta il dritto di pesare le difficoltà. Le sormontino col loro ingegno, se sono superabili. Sono esse invincibili? Sorridano all'innocente imperizia e gradiscano il buon volere d'un uomo che non sa maneggiare né matita né compasso. Non è ingiuria il far voti che l'architettura pervenga a disotterrare gioielli non arrotati sin ora e risplendenti in monili.

Frammento decimo

Con libero cuore, né mai scompagnato da riverenza, proseguiamo ad esprimere desiderî.

L'architettura gotica è accettissima per diversi singolari suoi pregi. Da essa innalzati ammiransi moltissimi tempî cristiani. Ma nacque in età troppo barbare della pittura e della scultura.

Non sarebbe egli ben fatto di costruire (di rado, una volta, due volte) una chiesa disegnata alla guisa delle gotiche e decorata d'intagli, di dipinti e di statue, quali sanno farne gli artisti viventi?

Que' nostri antenati profondevano marmi e marmi, incisi alla grossolana; eppure il complesso de' ruvidi lavori risulta magnifico e sorprendente. Quale magnificenza non dobbiam credere che ci sarebbe, quale pompa, se noi rivestissimo i pilastri e le

guglie della nuova chiesa gotica con vaghi meandri, con fogliami e frutti lavorati con arte spiritosa, bellamente imitati dal vero?

Del rimanente, non chiedasi che le finestre abbiano vetri effigiati. Si pongano a varî colori; e questo basta. I raggi del sole risplenderanno simili a rubino, a zaffiro, a smeraldo, ambra ed ametista, sulle pareti interne dell'edificio.

Né pretendiamo costosi mosaici. Pennelli sapienti vi suppliscano con minore dispendio e maggiore verità di disegno e di colorito. Nemmeno nei tempi del perfezionamento delle arti le pietruzze del mosaico possono imitare così bene la natura, come è conceduto di farlo co' sussidî della tavolozza.

Le cornici dei quadri offrano, e ingentiliti gli offrano, quei caratteristici scompartimenti ad arcucci e rettangoli, sormontati da piramidette, che vediamo alle pale degli altari nelle vecchie basiliche. Ma in ciascun campo sia collocata una qualche figura di mano maestra. Talvolta s'indori tutta la cornice co' varî suoi fregi: altre volte i campi del quadro copransi di colore metallico e su quei campi metallici vengano dipinte le figure, le quali campeggeranno in mezzo all'oro, come la testolina bianca di un cammeo, che risalta dal fondo e dalla tinta della restante pietra (1).

Le statue sieno lavorate da franco e dotto scalpello.

---

(1) Collocare figure dipinte in un campo metallico, non è in opposizione al canone di buon gusto, da cui prescrivesi, che quando faccia d'uopo di rappresentare in pittura l'oro e l'argento bisogna imitarne il colore con altre materie, cioè del bianco, del giallo... con giusta scelta, dosi ed impasto; né mai mettere sul quadro tinte metalliche o lamine di argento e di oro.

Spieghiamo questa regola. Volete voi dipingere un drappo ricamato d'oro? Dovete colorire il ricamo in maniera che somigli a cotesto metallo, ma non adoperare il metallo medesimo. Dovete porre una corona d'argento intorno alla testa d'un S. Luigi re di Francia? Valetevi di biacca e d'altre tinte, che sembrino argento, e guardatevi bene al sovrapporre alla testa dipinta una corona di rilievo. Così ordina il buon gusto; per la chiara ragione, che un lavoro pittorico deve essere tutto rappresentazione ed imitazione, e non già mezzo realtà.

Il panno dipinto non è un panno vero; dunque nemmen l'oro del ricamo deve essere metallo. Il S. Luigi non è un uomo vivo; dunque nemmeno il diadema figuratogli sulla fronte non deve essere una corona lavorata dall'orefice.

Ma nel nostro progetto le circostanze sono diversissime. Ivi il lavoro pittorico assolutamente comincia ed interamente finisce nella figura sola del santo. Il campo metallico non è altro che il sito in cui venne collocata. Si è dipinto in mezzo all'oro, come talvolta viene dipinto un vasuccio di fiori, un augellino, in mezzo ad un rettangolo di cristallo destinato alla fenestrella praticata nell'assito d'una retro-stanza, che altrimenti sarebbe priva di luce.

Statue e quadri, osiamo soggiungere, abbiano stile squisito, ma quieto e talora severo; attesa la seguente non trascurabile coincidenza con quello delle barbare età. Le figure delle chiese gotiche mostrano ancor esse una tal quale severità e quiete. In esse, il carattere severo nasce, almeno in gran parte, dalla durezza del disegno e rigidezza dell'attitudine: la quiete, dall'essere quelle figure senza vita. Noi però daremo vita alle nostre e sapremo lavorarle con maestria, dar loro una bella quiete, una bella severità. Conferiranno al gradevole effetto di tutte le altre parti dell'edificio.

Direte per avventura, ingegnoso lettore, che un tempio così fatto non riuscirebbe né in tutto moderno, né in tutto gotico. Chi potrebbe negarlo? Ma non a ricopiare materialmente ciò che venne eseguito nei secoli oscuri, bensì a profittarne e supplire ciò che vi mancava, a formare un complesso quasi originale, si volge la nostra, forse intempestiva, non però petulante proposta.

Né tralasceremo di confermarci nell'assunto con allegare un ovvio riflesso. L'architettura de' Romani e de' Greci non fu ella alterata, modificata, per adattarla alle chiese cristiane? [2]. Ciò essendo: perché mai non trarremmo vantaggio ancora dalla gotica, fregiandola d'accessorî moderni, cui l'imperizia degl'inventori di essa non poté immaginare e molto meno avrebbe potuto recare ad effetto? Agli sguardi dell'antiquario perderebbe porzione del suo sembiante consueto; ma ogni antiquario di buon gusto la mirerebbe con sentito diletto. Piacerebbe a chiunque, perito sia d'altronde o imperito delle cose archeologiche, approva ogni sorte di studio destinato a perfezionare gli estetici ritrovamenti dell'ingegno umano: appartengano questi alle culte o alle barbare epoche.

---

[2] Veggano gli artisti, quali modificazioni ed alterazioni sieno state biasimevoli: avvene al certo.

Frammento undecimo

Le chiese agiscono sui sensi colla loro struttura, ornamenti ed arredi; sulla memoria con rimembranze, non solo divote, ma storicamente importanti, patrie, domestiche; sull'intelletto con pensieri filosofici, filantropici, ameni, per nulla dire degli ascetici, sull'immaginazione con idee poetiche. Tanti effetti producono le chiese sull'animo nostro, mediante l'aspetto loro: astrazion fatta dalle emozioni che si provano assistendo alle cerimonie ecclesiastiche, ai sacramenti, al Sacrificio, ai canti liturgici, alla musica festiva, ecc.

Alleghiamone alcuni esempi per ischiarimento.

a) I vecchi battisteri ci portano a rammentare con delizia i riti e le cerimonie delle età trapassate. Sebbene non appartengano ai primi secoli del cristianesimo, pure c'invitano ad un inno d'azione di grazie, per la soprannaturale promulgazione del Vangelo.

Le vetuste basiliche gotiche, poc'anzi commendate, ci fanno ammirare il coraggio pio e liberale di uomini rispettosi del Cielo tra le armi, le violenze e le tenebre de' ferrei secoli.

Capitelli corintii, triglifi dorici, basi, cornicioni e colonne di stile greco-romano ci si rappresentano all'immaginazione siccome conquiste del cristianesimo sull'idolatria, spoglie e trofei. Queste invenzioni architettoniche, le quali già servirono ad un lusso sacrilego, si impiegano dai cattolici per rendere omaggio alla Fede. Cristo ha conquistato le genti e le genti, per dire così, tributano alla gloria di Lui que' trovati dell'umano ingegno, con cui l'oltraggiavano i loro padri.

b) Cotale riflessione principalmente, e con singolare vivacità, si affaccia allo spirito del fedele che entri nel Panteon d'Agrippa.

Ivi non è solamente l'arte del greco Callimaco e del romano Vitruvio, che venga messa a profitto per onorare Dio; consecrate all'adorazione dell'Uno sono quelle medesime pareti che sorsero

in tempio di tutti gl'idoli di Roma pagana, che furono un *pandemonium* [1].

Le vediamo, le tocchiamo. Stiamo genuflessi in orazione sotto all'emisfero di quella volta già empia ed abbominevole. L'antico tempio dell'Inferno lo abbiamo intitolato alla Regina del Paradiso, della terra e degli spiriti reprobi debellati da lei. Triplice regno: contrapposto con facile antitesi alla favola delle divinità superne, infere e medie.

c) La Basilica Vaticana, sterminatissima, adorna e linda: le colonne e fastigio di metallo di Corinto, che vi stanno a maniera di baldacchino a coprire l'altar maggiore ed uguagliano in altezza un palagio principesco di Roma, il Farnese; su in alto la cupola di Michelangelo, oltre ogni dimensione, e vestita di mosaici; davanti alla fronte del tempio una piazza immensa ricinta di colonne colossali in più file, l'una dietro all'altra; e nel mezzo della piazza un antico obelisco di granito egiziano: che complesso di ricchezza, di vastità, di forbitezza accurata, di moderno e di antico, di mantenuto con diligenza giornaliera, di permanente da secoli!

Si è costretti ad esclamare: « Qui è il centro della Fede, che dilatasi per tante regioni del globo e che tutte le occuperà: è il cuore della città eterna di Romolo e di Augusto, di Pietro e del Vaso d'Elezione. Di qui è bello che il Padre alzi la mano benedicendo *Urbi et orbi* ».

d) Viceversa, una chiesuola disadorna, che per sé non è valevole ad allettare lo sguardo: se la visitate capitando in un villaggio di poveri agricoltori, sull'erta di una montagna, entro una vallata di mandriani, essa vi reca questi altri speciali concetti di religiosa pietà. Gesù anch'egli fu povero, ed ama i poveri. Quello scarso lucignolo arde innanzi al sacramento dell'Uomo Dio; che da quel ciborio predilige ed invita, aspetta ed accoglie i suoi cari spregiati dal mondo.

---

[1] Ciò non dice, che gli architetti del Panteon fossero Callimaco e Vitruvio. Fu scritto *l'arte del greco Callimaco*, per alludere all'invenzione del capitello corintio attribuita a questo scultore, e *del romano Vitruvio*, atteso ch'egli è solenne maestro d'architettura ne' suoi notissimi libri.

L'agiato visitatore si umilia e prostra compunto. Dall'intimo del cuore egli dice: « Io sono da meno che questi poverelli, perché meno di loro rassomiglio a Gesù ». Ripete la rivelata beatitudine: *De' poveri è il Regno celeste* [a]. Ridice a se stesso con ponderazione il comando della *Genesi*: *Guadagnati il pane col sudore della fronte* [b]. Essendo poeta, potrebbe comporre in versi le divote meditazioni, le rimembranze evangeliche, i cristiani pensieri, che gli spuntano nell'anima.

e) Grandioso, sublime, abbenché non decorato con accuratezza era il tempio di S. Paolo presso alle mura di Roma, consumato recentemente da un incendio.

Una selva di preziose colonne di paonazzetto e di giallo-antico, e muri rozzi: le travi della soffitta, non celate nemmeno da tavole, non che fossero ingentilite da lacunari; ma cedri del Libano. Un accozzamento sì inusitato di colossale rustichezza e di materiali, che nessuno potrebbe procacciarsi con pro, rammentava il Dio de' patriarchi, adorato su carri nomadi da Abramo, il quale era possente a combattere regi ed a vincerli.

Tra quei cedri del Libano vidi volare dei palombi: né ciò disdiceva in tal sito. Gli augelli dell'aria trovano ricovero nella casa di quel Padre la cui famiglia sono le creature.

f) Non passino senza ricordanza le due chiese primarie del rito milanese: la Basilica Ambrosiana ed il nostro Duomo.

Men linda, e meno vasta del tempio vaticano è la chiesa da noi detta *il Duomo* con ben meritata antonomasia.

La sua mole, tutta di marmo [2], la magnificenza di migliaia di statue, le colonne isolate, le cinque navi, le finestre giganteggianti ed istoriate, il complesso dell'edificio, dimostrano: non essere cotesta la dimora dell'uomo, bensì l'abitazione d'un Maggiore di lui.

Nella Basilica Ambrosiana veneriamo la vetustà e le memorie patrie. Quanti antenati nostri non vi si adunarono ad adorare

---

[a] [Cfr. Lc. VI, 20].

[b] [III, 19].

[2] E i mattoni della volta? Or via, *quasi tutta di marmo*.

l'Altissimo! Vi entriamo varcando il notabile atrio che rammenta il vescovo Ansperto e antiche vicende della patria.

g) Rilucente di dorature, dignitoso per marmi, singolarissimo per lavori insigni d'arte pittorica è il tempio della Madonna presso a S. Celso.

Rammentate che la patria vi fa omaggi votivi per chi ricevette da Dio lo scettro, onde siamo governati. Sfarzoso deve essere il luogo preparato a tal prece.

h) Diversi pensieri apportano le umili e nitide chiese de' Cappuccini. I legnami delle selve somministrano i cancelli e gli arredi; mondi da polvere, lisci, ma non nobilitati da oro e vernice. Sorge un dì solenne? Le pareti si abbelliscono di paglia intessuta con lavoro industrioso e paziente. I nullatenenti raccolsero e seppero cavare leggiadria da ciò che la terra dà per sopramercato alle messi; e che serve di letto per coloro che non possedono né tele, né lana.

Per lo contario: se nella letizia delle divote cerimonie, altre chiese pompeggiano per adobbamenti di seta e per metalli preziosi, quanto non è grato il riflettere ed il proferire: « Giusto ora è lo sfarzo, la pericolosa ricchezza, che altrove impastoia l'anima dell'uomo e l'affonda nel terrestre limo, adesso la vedo divenuta ancella, interprete ed occasione di sentimenti sovralunari ».

ANALISI
DI VARÎ SIGNIFICATI
DELLE PAROLE « POESIA » E « POETICO »

INTRODUZIONE

Il vocabolo *poesia* significa una delle belle arti: *poetico* è un epiteto, che si dà ai temi, alle idee ed altre cose appartenenti a quell'arte medesima.

Ma questo nome e questo epiteto vengono adoperati comunemente in più altri sensi, ed applicati ad altri oggetti.

Primieramente dichiareremo in che consista l'essenza della poesia propriamente detta: in seguito verremo discorrendo delle ulteriori applicazioni de' mentovati due vocaboli.

In tenui labor, diceva Virgilio, prendendo a trattare degli alveari e delle api, cioè d'insetti e di un ramo subalterno di contadinesca industria: *at tenuis non gloria* [a], purché eseguiscasi con isquisitezza di poetare. Similmente l'analisi di uno o due vocaboli può meritare non comuni encomî, qualora facciasi con profondità di metafisica, acutezza di distinzioni e maestrevoli riflessi.

Ma non sarà il caso qui. Noi siamo ridotti al conforto di riflettere, che se ai poeti è proibito *mediocribus esse*, la mediocrità è tollerabile, generalmente parlando, nei prosatori, i quali cerchino scrivere qualche cosa non affatto inutile a sapersi.

Sarebbe invero desiderabile, che venissero compilate delle analisi e definizioni di parecchi interessanti termini, impiegati dagli uomini di lettere in varî sensi analoghi: mostrando le ragioni e secrete leggi, che ne dirigono le diverse applicazioni. Ciò condurrebbe gli studiosi ad importanti considerazioni sul meccanismo delle umane idee, sulle relazioni delle cose e sulle proprietà del linguaggio.

---

[a] [*Georg.*, IV, 6].

Speriamo adunque, che il presente scrittarello, ne' suoi limiti, malgrado le imperfezioni, possa recare qualche poca utilità a taluno. Se ne compongano più altri e migliori, anche di minor mole, su altri vocaboli: questo sarà un soldato gregario nella compagnia. Sarà come un secchio d'acqua versato in uno di que' giardini, che s'innaffiano a mano: ciascun secchio giova a rinfrescare qualche cespo.

Capo primo

Della poesia propriamente detta

I

Nessuno esita a nominare *poesie* l'*Iliade*, le tragedie d'Euripide, gl'*Idilli* di Teocrito, le *Odi* d'Orazio, i drammi del Metastasio, i sonetti del Petrarca. Sono componimenti in versi, e contengono idee aventi un carattere essenzialmente poetico, del quale daremo ben tosto la definizione.

Basterebbe però il verso, se le idee non fossero intrinsecamente poetiche? Chiameremo *poesia* i seguenti esametri indicanti il numero de' giorni di ciascun mese?

> Triginta September habet, totidemque November,
> Iunius, Aprilis, reliquis adjungitur unus:
> Viginti enumerat tantum Februarius octo;
> Sed si bisextus fuerit superadditur unus?

In italiano:

> Trenta giorni ha Settembre,
> E altrettanti Novembre,
> Giugno, Aprile, Gennaio,
> E gli altri, ne han trentuno,
> Eccetto che Febbraio ...

E prosegua chi non è già stufo.

Collocheremo fra le poesie persino questi altri versi di parole non formanti senso, ma che contengono quasi una tabella di vo-

cali disposte in un certo ordine e con una certa regola, conosciuta la quale servono a richiamare alla memoria le figure e modi de' sillogismi enumerati nella logica degli Scolastici?

> Barbara, celarent, darii, ferio, baralipton,
> Celantes, dabitis, sapesmo, frisosomorum,
> Cesare, camestres, festino, baroco, darapti,
> Felapton, disamis, datisi, bocardo, ferison?

Affermatelo, negatelo, secondo che vi aggrada. Quanto a noi, amiamo l'affermativa. Il metro è un'arte esercitata specialissimamente dai poeti. D'altronde, dacché ci sono tante poesiacce senza estro o grazia, cui premettesi l'intitolazione di *sonetti, madrigali* ecc., ed a cui il lettore aggiunge poscia l'epiteto di *pessimi*; da ciò inferiamo, che ovunque ci è verso, in un certo senso si possa asserire che vi è poesia [1].

Tuttavolta il verso non è necessario a costituirla: a senso nostro [2]. Basta la natura intrinseca delle invenzioni e pensieri, comecché esposti in prosa. Le essenziali rassomiglianze fra le avventure di Setos o di Telemaco, coll'*Odissea* o l'*Eneide*, fra le *Notti romane* di Alessandro Verri e le *Visioni* del Varano; fra le tragedie, *Il conte di Egmont* e *Goetz von Berlickingen*, scritte dal Goethe in prosa, e il *Guglielmo Tell* verseggiato dallo Schiller; fra i *Reali di Francia* e l'*Orlando Furioso*; fra il romanzo di Paolo e Virginia e l'epopea idillica di Ermanno e Dorotea, sono troppo chiare per non riconoscere, che tutte codeste composizioni di amena letteratura vogliono essere riunite nella categoria de' lavori propriamente poetici.

---

[1] L'autore di quegli esametri pensò a procacciare un soccorso materiale alla memoria: non doveva occuparsi di estetica: l'assenza del bello non gli è imputabile; come uno, il quale segni una meridiana su di un muro, non può censurarsi, perché le linee segnanti le ore non fanno bella comparsa all'occhio.

[2] Alcuni non ammettono poesie in prosa. Ci sembra che sia un fermarsi all'esteriore, invece di penetrare al di dentro. Ad ogni modo è affare di classificazione: e delle classificazioni se ne può stabilire più d'una in diversi modi.

II

Giacché moltissime prose meritano il nome di *poesia*, attesa la sola natura de' pensieri che contengono, quale sarà cotesta essenzialmente poetica natura?

Arriveremo a scoprirla esaminando dapprima varî effetti, che si producono dagli uomini col loro parlare, scrivere, comporre.

Gli storici raccontano avvenimenti, rivoluzioni di popoli, battaglie, navigazioni, ecc.

I naturalisti classificano e descrivono; e riferiscono le loro esperienze, osservazioni, congetture sui vegetabili, minerali ed animali.

In generale, i filosofi ragionatori espongono teorie e raziocinî.

Gli oratori parlano all'intento di persuadere gli altri, e talvolta persuaderli di cose ch'essi stessi non credono. Quanti avvocati criminali non difesero persone che sapevano essere colpevoli? Persuadere, e non propriamente ammaestrare, è il fine essenzialmente oratorio, colla mira che la convinzione ingenerata negli uditori gli induca all'abituale pratica o fuga di certe cose, o pure anche a fine di trarre l'uditorio a qualche repentina risoluzione o impresa. Così i predicatori mirano a che i fedeli pratichino le cristiane virtù e si astengano dai peccati: così i demagoghi arringavano la plebe nelle antiche repubbliche, per indurla a condannare taluno, sancire o abrogare qualche legge; ed alcuni di loro per sospingerla a tumulti.

Altre volte parlasi per comandare o per chiedere comandi o pure anche soccorsi, ammaestramenti e consigli. L'infermo domanda al medico i rimedî alla sua malattia; i mendichi implorano le elemosine; l'aiutante di campo domanda ordini al generale; il segretario al ministro; i principi ed i rappresentanti nazionali nelle repubbliche emanano decreti.

Un ulteriore bisogno, cui servono la penna e la favella, si è di sfogare l'animo oppresso da angosciose passioni o traboccante di giubilo. Il qual fine, sebbene unito per lo più ad altri fini, può trovarsene staccato e stare da sé. Un addolorato, lagnandosi de' suoi patimenti con un amico, il quale ha la carità di ascoltarlo, può benissimo esser mosso dalla speranza di riceverne de' con-

forti o de' consigli; ma può anche aver per fine principale, ed anche per unico fine, lo sfogarsi.

In ultimo, omessi altri casi e distinzioni, il carattere essenziale costituente la speciale e propria natura d'un discorso o d'uno scritto, soventi volte, consiste nel presentare altrui idee ed eccitare emozioni esteticamente aggradevoli. Allora lo scritto ed il discorso spettano all'arte del poeta per intrinseca natura delle cose contenute nel componimento.

Infatti, nelle tragedie si cercano emozioni pateticamente aggradevoli; nelle commedie, la giocondità della risa: unite l'una e le altre a' sentimenti del bello. Una somigliante conclusione avremmo, citando le odi, gli epigrammi, l'epopea, i romanzi e le novelle.

III

Vi sono per altro, siccome venne accennato più sopra, de' poemi noiosissimi, degli scipitissimi romanzi, de' meschini idillî, degli epigrammi e madrigali goffi, delle infelicissime novelle in verso e in prosa. Ove è allora la natura poetica delle idee, mancando il bello?

In così fatte sconciature, le idee hanno un'intrinseca analogia di genere con quelle de' migliori componimenti estetici; per la quale spettano alla poesia. Vi è poesia bella e poesia brutta. Valga una similitudine. Un uovo tuttora tepido nel pollaio, è cibo squisitissimo: fate conto che sia un verso di Virgilio, un paragrafo de' *Promessi Sposi*. Dopo alquante ore, l'uovo ancora fresco è cibo buono: parificatelo ad altre composizioni dilettevoli, non però eccellenti come le citate. L'uovo comincia ad esser vecchio e riesce disgustoso: poesie cattive. Guastandosi di più, eccolo divenuto stomachevole: poesie pessime. Eppure il palato vostro riconosce sempre la sostanza di uovo.

Ne' libri dei poeti troverete migliaia di uova più o meno stantie; mentre per lo contrario certe persone di buon ingegno, senza accorgersene, cioè senza sapere forse d'essere poeti in quel momento, vi regaleranno delle uova fresche. Per esempio, certi amenissimi narratori, i quali sanno intertenere un convegno d'amici

con fattarelli inventati ed infiorati con amabile facondia, certi improvvisatori di facezie e di *bons-mots*... Il titolo di *poeta* non è come quello di ministro di stato o di tenente maresciallo, cariche conferite dall'autorità pubblica. Corrisponde piuttosto a *ballerino* o *mercatante*, parole, che nel senso loro più ampio esprimono l'esercizio di naturali facoltà. Chiunque balla, in quel momento è ballerino; chi vende è mercatante, nella significazione, ripetiamolo, più generale e lata, di cotesti due vocaboli.

IV

Per isfoggiare bellezza e dovizia estetica il poeta può imitare, modificare ed emulare tutte le altre sorta di discorsi. Scrivonsi novelle, poemetti, poemi narrativi con fondamento storico o prettamente ideali; si fanno descrizioni di giardini, di palagi, di animali; nelle composizioni e nelle scene drammatiche si introducono arringhe di generali, di magistrati, intimazioni di comandi; le tragedie e le commedie sono tessute di dialoghi; dialoghi si pongono nelle epopee, ne' romanzi; si compongono elegie quasi sfoghi di immaginarî, storici o personali dolori, ecc.

Il campo del poeta, l'illimitato suo campo, è il pensiero umano; bene il disse lo Schiller. A tutto s'appigliano i poeti, per rapirci cogl'incantesimi della loro arte estetica, più multiforme di verun'altra.

V

Anche gli oratori, anche gli storici, bastandoci di mentovare queste due classi di scrittori, aspirano alla bellezza. Il bello è uno degli elementi di perfezione delle loro arti. Ma distinguasi ciò che è essenziale, da quello che non lo è: ciò che accresce il pregio di una cosa, da quello che è necessario, affinché una cosa abbia il pregio proprio, speciale ed indispensabile a quel genere, cui essa spetta.

Supponete un oratorio discorso affatto sprovveduto di avvenenze estetiche, il quale vi affatichi colla sua aridità, lungaggini, disordine di parti; e che per sola forza di prove convinca l'animo vostro, determini la vostra volontà: dubitereste di asserire che il

dicitore abbia conseguito lo scopo dell'arte sua([3])? Similmente, se uno vi proponesse di bruciare Tito Livio, Sallustio e Tacito, ricevendo in cambio una serie di cronicacce, scritte di mano in mano da varî senatori poco letterati, da tribuni della plebe molto rozzi, da centurioni e legati d'eserciti, tutti spada e pilo; ma informatissimi delle cose, delle persone, delle mire della plebe, dei demagoghi, del senato, degl'individui; ma testimoni oculari, senza opinioni pregiudicate, sincerissimi? Esistereste ad acconsentire al baratto? Non credereste di farvi un grasso guadagno? Dunque la storia, ove le manchi il bello letterario, non possederà tutti quanti i pregi, de' quali è suscettibile; ma potrà essere migliore di altre storie bellissime, qualora racconti più esattamente e più compiutamente i fatti.

Per lo contrario, se una novella è stucchevole, scritta male, peggio congegnata, sia pur morale moralissima, piena di eccellenti cenni storici, resterà una brutta novella. Del pari, una tragedia languida, un'ode senza fervore d'entusiasmo, e via via. Per conseguenza, il bello è essenziale, fondamentale, impreteribile condizione dell'arte de' poeti.

VI

Non dovrà farsi almeno un'eccezione per la poesia didascalica? Io credo, che se Virgilio, l'Alamanni, il Boileau ed il Pope avessero avuto principalmente a cuore d'insegnare agricoltura o belle lettere, avrebbero trovato più a proposito di scrivere trattati in prosa, che non affaticarsi intorno alle *Georgiche*, alla *Coltivazione*, all'*Art poétique*, ed all'*Essay on Criticism*([4]).

([3]) La forza delle prove non è ella già una specie di bellezza? A chi ce ne chiedesse risponderemmo: sì; almeno può esserlo, ove sia tale da poterci comunicare sensazioni estetiche. Tuttavia, nel caso nostro, in mezzo alla fatica e al tedio della supposta allocuzione, quelle prove si sentirebbero come forti; ma non produrrebbero in noi, salvo alcun che, forse, le dolci emozioni del bello. È come se non ne avessero, o ne avessero troppo poco.

Se non è inopportuno il far menzione di cosa nostra, vedasi l'opericciuola sul bello *ex professo*, ove abbiano procurato di chiarire ciò che adesso si tralascia, per non ripetere.

([4]) Negli antichi secoli e presso i popoli, ove le storie, le leggi, i precetti della vita solevansi dare in versi, i didascalici naturalmente avranno avuto principalmente l'occhio all'istruzione seria de' loro ascoltatori. Che importa? Furono poeti, perché adoperarono maniere, più o meno analoghe a quelle de' verseggiatori nostri. In que' tempi uno stesso componimento

È quand'anche avessero avuto propriamente e precipuamente intenzione di ammaestrare i Romani, gl'Italiani, i parigini e gl'Inglesi, distinguerei il *didascalico* dal *poeta*. Tollerate questo, che pare scherzo di parole. *Didascalico* è un vocabolo che significa *chi insegna*, o *cosa insegnativa*. L'istruire sarà stato lo scopo personale di quegli scrittori; il dilettare, lasciateci parlar così, fu la loro vocazione di artista.

In prova: immaginate, che un agronomo stampasse in pessimi versi un ottimo trattato di agricoltura, con molte sue scoperte, osservazioni utili, esatte notizie sul modo di coltivare la terra presso agli stranieri o agli antichi, voi direste: che bel trattato di agricoltura, ma che scellerato poema!

VII

In somma, il fine personale, che lo scrittore può aver avuto di mira, dettando un componimento, non deve confondersi con ciò che costituisce il letterario carattere e la natura poetica del componimento stesso. Importa assai il discernere coteste cose, una dall'altra (5).

---

era storia, trattato scientifico, codice di leggi, poesia; come un solo uomo faceva da re, da generale, da giudice, da pontefice; e giusta il Vico, almeno in certe da lui ragionate epoche, da indovino.

(5) Non dissimuliamo di avere tenuto un opposto metodo nel definire l'arte oratoria. Ivi fu stabilito, che l'essenza oratoria de' discorsi e degli scritti consiste nel fine di persuadere altrui, e di muovere la volontà a fare od omettere qualche cosa. Lo abbiamo fatto, perché ci parve il modo più spedito di distinguere dalle altre le composizioni di tal genere: ed è per avventura il migliore in questo speciale caso; siccome anche in quel genere di discorsi o scritti, che servono all'immediato bisogno di sfogare l'animo: ed eziandio nelle inchieste di ordini o di consigli, ne' comandi, nel chiedere de' soccorsi.

« Ma i panegirici? », potrebbe taluno opporre, « oserete sostenere che la loro essenza consista nell'essere destinati a persuadere e muovere praticamente la volontà? ».

Non risponderemo, che i panegiristi sacri devono mirare sempre all'edificazione pratica dell'uditorio, la quale esige che gli si presentino idee, notizie e massime, che possano convincere l'intelletto e giovino a sospingere la volontà verso alle virtù cristiane. Non risponderemo questo: avvegnaché ci si potrebbe replicare, che anche i teologi moralisti debbono proporsi un simile finale scopo; eppure nessuno li nomina *oratori*.

Risponderemo adunque, forse non inopportunamente: i panegirici sogliono connumerarsi sempre fra gli oratorî lavori; atteso che le circostanze, in cui vengono pronunziati, e lo stile, salvo le modificazioni, somigliano a quelle e a quello delle arringhe e prediche.

Chi però amasse scandagliare severamente la più intrinseca natura de' panegirici, do-

Un satirico vendicativo o gratuitamente malefico, pubblicherà dei versi contro alle persone che gli spiacciono. Vuol farle odiare o deridere dalla gente. Questo è fine dell'uomo, comune ai maldicenti per astio o maltalento, ai calunniatori per invidia e malizia volpina.

Un altro satirico, d'animo probo, zelatore del retto, sdegnoso in genere contro alle malvagità, prenderà la penna per comporre de' sermoni a favore della virtù, con detestazione amara, o lepida ed efficace disapprovazione de' vizî, bramoso che le sue sentenze, le sue invettive, i suoi epigrammi giovino a stimolare ognuno al bene e ritrarlo da ciò che vi è contrario. Fine sacrosanto, che gli è comune cogli scrittori morali e religiosi.

Or direte forse, che il fine del satirico astioso, a lui comune co' volgari maldicenti, ed il fine del satirico probo, avuto del pari da tutte le persone zelanti per la religione e virtù degli uomini, costituiscano l'essenza dell'arte che professano? Impossibile: avvegnaché sono due fini differentisimi, mentre la loro arte è sempre la medesima, cioè poesia satirica; di cui il primo abusa, e che il secondo impiega in modo moralmente utile.

VIII

La distinzione tra il fine personale e la essenza costitutiva dell'arte, fu evidentissima in un contemporaneo nostro, il Körner, Tirteo de' Prussiani contro alla Francia. Con inni ed odi militari questo giovane poeta procacciava d'infiammare i compagni di Blücher, e sospingerli ad una meta politica, cui nel 1813 egli stesso postergò pensioni, onori; ed ebbe in non cale le delizie di un recente imeneo con una fanciulla riamata: sinché trovò la morte de' guerrieri. « La mia risoluzione», scriveva egli, « contristerà il vostro cuore, amato padre, e costerà molte lagrime ad una tenera madre. Ma potrei io patire che migliaia di Tedeschi corrano quella strada che ho chiamata gloriosa, senza farmi com-

---

vrebbe collocarli non di rado in altre categorie. Ve ne ha di composti in più maniere, alcune delle quali soltanto si possono dire *oratorie*, secondo la definizione nostra. Definizione per altro data bonariamente, per incidenza né con altro intento, fuorché di rendere più agevole a comprendersi la definizione della poesia.

pagno alla loro virtù? Potrei io stare contento di secondare oziosamente coll'applauso de' miei canti il loro coraggio, ora che è il tempo d'agire? Mi vedo circondato dalle delizie d'una capitale(6), festeggiato da amici e da benevoli. I miei giovanili studî sono compensati ed onorati, favorite le mie speranze. Ho ottenuta la fanciulla, a cui mi congiunsero le affezioni del cuore. Ebbene: il sacrificio di un tenore fortunato di vita non sarà indegno della patria. Poiché interrompo una carriera, il cui avvenire è tanto lusinghevole, mi sento sicuro, che non già smania effimera o desiderio d'altri destini, ma la voce del dovere è quella che mi guida fra i miei fratelli prussiani» (a).

Ecco il cittadino. Ma per tendere ben anco cogli scritti a tale scopo reale e pratico, il Körner usava forse di altri mezzi, che abbandonarsi all'entusiasmo estetico, confidando nell'effetto, cui le immagini del coraggio, della fedeltà alle bandiere, dell'operosa devozione alla natal terra sono atte a suscitare nel cuore umano? Ecco il poeta (7).

IX

Che se dovessimo ragionare delle disposizioni intime dell'uomo, affinché l'ispirazione poetica si spieghi nella sua veramente commendevole sublimità; avvertiremmo che, se l'anima non sente il bisogno di un risultamento interessante l'umanità, ancor più che non la semplice letteratura, il poeta corre pericolo di abbassarsi a lavori frivoli o meschinamente artefatti.

Un tale bisogno lo provano quegli autori di epopee, romanzi e drammi, i quali riproducendo la storia agognano a rivelare l'intimo carattere delle costumanze e delle vicende sociali in varie epoche. Un fine più importante di qualsiasi dilettazione letteraria si propongono que' poeti, che ubbidiscono ad una primitiva tendenza dello spirito, onde si sentono sospinti a meditare gli afori-

(6) Trovavasi in Vienna, ove tutto gli arrideva.

(a) [*Biographische Notizen* ... in *Theodor Körners prosaische Aufsätze*..., pp. 49-50].

(7) E se il Tirteo fosse nato in Francia, e seguito avesse l'Aquila di Napoleone? Ami ciascuno il suo sovrano, e si sacrifichi a tempo e luogo in difesa della patria: ciò sappiamo dire in astratto. Ma non ci arroghiamo di farla da giudici nelle contese de' potentati. Quell'Aquila è perita. Benediciamo le ali pacifiche della Bicipite, sotto alle quali viviamo in sicurezza.

smi morali del pensiero ed a notare quegli arcani del sentimento, che si manifestano talora all'entusiasmo, restando occulti alla dialettica; e soprattutto a celebrare quella moralità e que' sentimenti della religione, a cui debbono recar tributo tutte le arti, perché danno vita e merito a tutta l'esistenza nostra.

I misteri stessi, e le più eccelse fra le rivelazioni di Dio, non isdegnano l'abito poetico. Le immagini poetiche, i poetici concetti divengono talora invocazioni sacre sulle labbra de' sacerdoti e de' popoli. E quanto bella, quanto gradita ed efficace sui cuori nostri non è una prece, ove la maestà della frase sensibilmente ci rappresenti la celeste altezza de' soggetti, i salmi, le profezie, Giobbe e le lamentazioni?

Abbiamo mentovato cose inaccessibili all'arte umana, ispirate direttamente dallo Spirito Santo. Null'altro deve pareggiarsi alla poesia rivelata. Tuttavolta, allontanato ogni pensiero di far confronti, accenneremo le strofe che Manzoni nostro dettò per le prime Comunioni de' giovani suoi parrocchiani. Quale privilegiato impiego dell'estro? Quale inebbriante corredo di concomitanze? Versi splendidi: commemorazione del più augusto fra i Sacramenti: eletta musica: riti e sacrificio in un sontuoso tempio: una moltitudine di devoti: una schiera di giovanetti, genuflessi per la prima colta al Convito misterioso, esortati dalla voce tenera ed eloquente di un ammirato pastore, intenerito sino a sparger lagrime.

X

Si epiloghi e conchiuda. La poesia è un'arte; ma viene esercitata accidentalmente anche da persone che non la professano, né hanno posto studio in essa, né s'accorgono che in conversando, narrando delle storielle per celia, barzellettando la fanno da poeti.

È un'arte, la quale possiede due elementi: il verso e la natura caratteristica delle idee ordinate a cagionare dilettazione estetica. Il verso basta; ma può dubitarsi, se certi rarissimi casi debbano essere eccettuati. Viceversa è certo, almeno a parer nostro e di moltissimi più autorevoli di noi, che è sempre sufficiente la natura poetica delle idee, quantunque enunciate in prosa.

Vi sono delle poesie prive di bellezza, che non ci dilettano

esteticamente, anzi spiacciono; ed a cui manca eziandio il verso. Una intrinseca analogia, la quale praticamente sentesi, fra le idee contenute in tali poesiacce e le idee ammirate ed aggradevoli delle poesie buone, ci fa riconoscere che anche le prime sono fiori della prateria dell'Ippocrene, fiori bensì che puzzano.

Conviene distinguere il fine personale, che può avere un poeta, da ciò che costituisce il carattere poetico del componimento. Altro è lo scopo politico dell'autore d'inni militari e patriottici, lo scopo religioso dello scrittore di preci in versi, lo scopo maligno di chi manda fuori una satira contro ad un emulo o nemico; ed altro è ciò che dà essenza e natura di poesia a quegli inni, preci e satire.

Ma sebbene il fine personale del poeta non costituisca il carattere intrinsecamente poetico delle composizioni di lui; a conseguire per altro vera e solida sublimità nell'esercizio della propria arte, giova che gli autori mirino ad un risultamento degno ed utile all'umanità. L'arte del poeta, come le altre tutte, deve subordinarsi ai reali e gravi bisogni umani. Servendo a quelli essa corre, nel tempo medesimo, la migliore strada per conseguire la bellezza estetica, sua fondamentale condizione [8].

Capo secondo

Della poesia considerata siccome qualità incidente, o parte subalterna nelle opere di altre arti letterarie

I

Se parlando della poesia propriamente detta, ci siamo fermati a definirne la caratteristica essenza, e ciò mediante una sola

---

(8) E chi si servisse della bellezza estetica, più o meno ottenibile, per comporre poesie immorali, empie, ecc., farebbe un deplorabile abuso del proprio ingegno. Profanerebbe quelle bellezze vere di elocuzione, immagini od altro, che avrebbero potuto impiegarsi in argomento degno: imbelletterebbe poi il suo lavoro con vaghezze false, cioè piacenti solo alla disordinata concupiscenza.

nozione che ci parve acconcia; in questo e nei seguenti capitoli ci estenderemo ad idee e vedute di vario genere.

Alcune fra le applicazioni delle parole *poesia* e *poetico* a diversi oggetti sono ovvie, famigliari e consuete; altre per lo contrario note a pochi e da pochi usate; altre infine piuttosto implicitamente sentite dagli uomini, che non esplicitamente pronunciate. La moltitudine di esse non ci permette di sperare che l'elenco cui siamo per darne, riesca assolutamente completo. Ed ecco la solita protesta, qualvolta imprendiamo enumerazioni o classificazioni. Chi ne ha colpa? Le cose le quali sono molte; e noi stessi, che scriviamo, avendo uno scarsissimo corredo di erudizione.

II

Certi libri storici o filosofici, nella loro essenza precipua e scopo fondamentale, hanno un'esteriore sembianza di dialogo drammatico o quella di romanzo; anzi qualche volta una porzione considerabile del libro è romanzo vero e pretto.

Il consigliere Cuoco, per cagion d'esempio, volle trattare della filosofia, politica e varie arti della Magna Grecia, volle svolgere eziandio alcuni suoi pensieri, ch'ei reputava analoghi alle idee di quegli antichi ragionatori, legislatori e repubblicani: ma a tali sue speculazioni e sposizioni erudite intrecciò un'invenzione, un'azione o favola propriamente romanzesca.

Il Galliani si propose di sviluppare co' suoi *Dialoghi* francesi, le proprie teorie intorno al commercio de' grani, confutando le opinioni d'altri scrittori, de' quali molto si discorreva al tempo suo in Parigi. E colla pittura de' caratteri degl'interlocutori, colle incessanti amenità degli incidenti, col tenere sospesa la curiosità di chi legge, col far cangiare artificiosamente e far tornar a cangiare d'opinione alcuno di essi, emulò la grazia, il brio e lepore delle commedie (1).

III

Altre volte l'intervento della parte poetica è minore di gran lunga.

---

(1) Cotesti dialoghi potrebbero qualificarsi come una particolare specie di poesie didascaliche, né al certo la men felice. Ma non mettiamo la falce nelle classificazioni.

In alcuni dialoghi di Cicerone s'incomincia a descrivere un luogo, mentovare de' personaggi, dire che si fanno una visita, quattro convenevoli, o parole d'amichevole conversazione. Poi, bentosto si mette sul tappeto un problema scientifico; ed uno degl'interlocutori dichiara estesamente le dottrine, che Cicerone volea far sapere al pubblico.

IV

In varî casi la poesia è intimamente amalgamata coll'insegnamento dottrinale. L'autore espone a quando a quando certe verità o raziocinî da lui concepiti, con tanta forza e felicità avvenente d'ingegno, che sembrano slanci d'entusiasmo poetico. Sono pensieri della mente, contengono verità, producono istruzione; ma la verità e l'istruzione sfavillano di bellezza estetica; passano a traverso della fantasia nostra, dilettandola prima di arrivare alla ragione, che deve apprenderle o restarne ammaestrata.

Se ne potrebbero citare esempi, ricopiandoli dalle opere di madama di Staël.

V

Quanta poesia! Quante idee poetiche! Avranno detto molti percorrendo le opere di madama di Staël, cui alludevamo poc'anzi intorno all'Alemagna, alle vicende della letteratura, alla Rivoluzione Francese. Né solamente per lodarvi le immaginose bellezze, i lampi d'ingegno avvenentissimo, di cui abbondano; ma eziandio, e viceversa, per temperarne il panegirico colla riflessione, che quelle brillanti idee non erano poi sempre vere e giuste.

Similmente, si dà sovente il titolo di *poetiche* ad alcune teorie di metafisica; verbigrazia, a certe idee platoniche, alludendo simultaneamente alla loro falsità, reale o supposta, ed alla loro grandiosità estetica. Naturalissima maniera di parlare; avvegnaché le poesie propriamente dette sono piene di finzioni nobili e di esagerazioni fascinanti.

Siccome poi nelle cose di ragionamento, e vale lo stesso anche per quelle di fatto, assolutamente non si può prescindere dalla veracità storica, dall'esattezza razionale, dalla sostanziale solidità; così le frasi *poesia* e *poetico* frequentemente si usano con mera e nuda intenzione di biasimare. Con esse si fa intendere im-

plicitamente: *sì, ne convengo, idee che brillano, cose che fanno splalancare tanto d'occhi; ma senza fondamento: lasciamole ai poeti, e atteniamoci al sodo.*

Pensieri cosiffatti ci vengono specialmente, allorché leggesi qualche bel progetto aereo di governo, di finanza, di educazione.

VI

Non altrimenti, per biasimare certi libri si ode altresì dire: *quel sistema di filosofia, quel progetto di politica o di legislazione, è un romanzo.* Volendosi con ciò dichiarare che è fallacissimo o che promette beni impossibili a conseguirsi in pratica, incompatibili colle infermità ed inaccessibili alle limitate forze dell'uomo su questa terra ([2]).

Si applica l'appellazione medesima ad alcune storie, le quali narrano avvenimenti maravigliosi, dilettevoli ad udirsi; ma che non furono mai. *Racconti romanzeschi,* dicesi, *romanzi*: *quella storia è un romanzo.*

Non si direbbe, *è un poema.*

VII

Altre storie, che sebbene riferiscano avvenimenti mirabilissimi, straordinari, sono tuttavia vere, non chiamansi *addirittura romanzi*; bensì in quella vece vengono lodate qualche volta con affermare, che percorrendole *pare di leggere un romanzo* ([3]) o di leggere un poema: tanto ci dilettano ed incantano.

Le quali frasi ci corrono più agevolmente al labbro, se cotali storie contengono cose assai lontane dai costumi nostri. Verbigrazia, le narrazioni della prima Crociata, attesa l'energia delle

---

([2]) Un nostro concittadino, uomo d'ingegno versatilissimo e risoluto, facondo della lingua ed energico d'animo, l'architetto e poeta Zanoja, essendogli mosso discorso intorno ai grandi concorsi d'architettura nell'accademia di Brera, ov'era segretario, con osservarsi che vi si presentano, o si presentavano in altri tempi, de' disegni di fabbriche eccessivamente grandiose, da costare milioni e milioni, rispose: « Eh! sicuramente: sono romanzi ».

Cosiffatti disegni danno bensì prova di estro architettonico; non però offrono adeguato saggio, che l'immaginoso progettatore possegga anche la capacità pratica, indispensabile all'esercizio della sua arte, la quale consiste nel saper fare delle cose belle, senza dispendî pazzi. Roba per li pennelli del Sanquirico, e non pel secchio de' muratori e lo scalpello de' tagliapietre.

([3]) Con ciò la parola *romanzo* diventa termine di elogio.

passioni religiose, il pio zelo di procacciare a' Cristiani sicuro l'adito al Sepolcro Santo, l'audacia dell'impresa, la non curanza degli ostacoli, le sciagure dell'esercito de' Franchi, la perseveranza, i caratteri colossali di Piero l'Eremita e di Goffredo, la folla mista di baroni feudali, soldati, mendicanti, dame e sacerdoti, nelle marce ed accampamenti, ecc. Parimenti le prime scoperte e conquiste degli Spagnuoli nell'America e le prime colonie de' Portoghesi nelle Indie Orientali.

Evidentissima è l'analogia tra cotesti veri portenti del coraggio, attività e forza dell'uomo [4], e le favole dell'estro estetico nelle epopee, novelle, ecc.

VIII

Demostene, accorgendosi un mattino che gli Ateniesi avevano poca voglia di ascoltarlo, si fece a raccontar loro il famoso apologhetto dell'ombra dell'asino. Che uno noleggiò un asino e si pose in via su di esso, seguitato dall'asinaio; ed essendo il sole alto e sentendolo scottare, si ricoverò sotto alla pancia di quell'asino per istare all'ombra. E che l'asinaio pretese pagamento doppio; allegando che gli aveva dato a nolo l'asino, ma non l'ombra dell'asino. Il popolo, che è sempre popolo, stava a bocca aperta aspettando la decisione di questo bel punto di giurisprudenza. Ma Demostene si tacque. « Oh! Come è finita? » gli domandarono. « Ah scioperatoni! », riprese egli, « dunque siete tutti orecchie per la fandonia dell'asinaio e dell'ombra dell'asino, e non ne avete per badare a chi vi ragiona de' vostri affari e de' bisogni della patria? ». E così ricondusse l'udienza a sé.

Cotesta novelletta è un briciolo di poesia; tanto come se l'avesse contata Esopo, che l'oratore frammise ad un'arringa, ed ebbe l'arte di giovarsene oratoriamente. Ecco un nuovo mezzo di mescolare la poesia ad altri generi di composizione: farvela intervenire tratto tratto, per incidenza e di transito.

Persino i dicitori sacri dicono qualche volta delle barzellette, e narrano de' fatterelli [5], onde rallegrare l'uditorio, cattivarselo,

---

[4] Pur troppo mescolata a personali vizî.

[5] Non vogliono però essere grotteschi, come *L'ombra dell'asino.*

e riposarlo dalle idee più gravi; massimamente quando spiegano il catechismo o pure espongono gli *esami pratici*. Ottimamente: per sentimento anche del Montaigne, se la memoria non mi tradisce, *la vertu est presque folastre*.

IX

Più dignitosa, ma non ugualmente commendevole, è un'altra specie di abbellimenti poetici non isconosciuti a' pulpiti. Certe elaborate descrizioni di una tempesta di mare, d'un incendio, d'una città saccheggiata, d'un combattimento; certe comparazioni artificiosamente ritondate in eleganti periodi, simili a quelle che Virgilio esprimeva con una filzetta d'esametri, e l'Ariosto ed il Tasso con un'ottava: cotesti sono brani poetici presentati dall'oratore al suo uditorio per dilettarlo. Usurpati parchissimamente, e trattati con isquisita maestria ... in tal caso, per una o due volte, non ci vorremmo turar le orecchie.

Ma usati con frequenza, non consuonano colla gravità propria di uno stile religioso; derivano da un sistema scolastico di eloquenza sacra, non bene ponderato, né opportunamente scelto. Vanno decadendo dalla pratica d'oggigiorno, sono anzi già decaduti quasi onninamente; ciocché dà indizio di più serie disposizioni d'animo, di cervelli più maturi e di cresciuto buon gusto.

X

Chi scrivendo in prosa adoperasse modi appropriati particolarmente, bene o male, ai versi, metterebbe un'altra sorte d'ingredienti poetici nel suo stile. Fate conto, se invece di nominare la primavera ricantasse il concettino, *ridente adolescenza dell'anno*; ovvero, *l'Aurora dalle rosee dita discacciava le notturne tenebre*, cioè spuntava il giorno, Che ne diremo?

Triviali ortaggi, che si spacciano per droghe: inezie. Abbastanza, e troppo averle mentovate.

XI

Nello stile degli antichi libri non è raro di ravvisare un peculiare colorito poetico, indottovi dall'imperfezione de' linguaggi ancora poveri di locuzioni e formole astratte. Una legge delle Do-

dici Tavole prescrivente l'arresto di coloro, che ricusano di prestarsi ad inchieste di diritto, o forse di comparire davanti al giudice, venne espressa nel seguente modo: *sei calvitur, pedemve struit, manum endojacito: se tenta di sottrarsi, od alza il calcagno, pongli le mani addosso* (6).

Un altro carattere poetico di alcune vecchie prose consiste nel dare atteggiamento drammatico al discorso, in luogo di esporre pianamente la cosa. Lo fanno anche i fanciulli e villici idioti: individui che per varî rispetti somigliano alle nazioni rozze. Se ne dovrebbero trovare esempi in più d'una cronaca. Eccone uno ricavato da quella di Dino Compagni, scritta nel secolo decimoterzo. Fattosi a narrare, che nella repubblica fiorentina una famiglia era salita a tale di potenza e privilegiata autorità, da avere nelle proprie case delle speciali prigioni e luogo per infliggere la tortura; sicché correva il proverbio: esserci in Firenze due luoghi pe' tormenti giudiziarî: Dino Compagni mette in azione il suo racconto. *Il popolo di Firenze domandava, in quanti luoghi si dà la tortura? E rispondevano due: in piazza, e in casa i Donati* (a).

L'Antico Testamento ... Ma il solo ricordarlo in proposito di antichità e poesia, suscita idee e riflessioni, le quali oltrepassano l'argomento del presente scritto.

Collochiamone alcune in un separato capitolo, a guisa d'appendice.

Capo terzo

Digressione sulla poesia biblica

I

Fu accennato altrove, che la poesia può e deve servire alla religione colla sublimità de' concetti, la bellezza delle immagini, lo splendore delle frasi.

---

(6) [I, 2] *Pedem struere* è variamente interpretato dai gramatici: *andare altrove, affrettare il passo, fuggire*; o viceversa, *andare a rilento, indugiare*. Letteralmente però, secondo appresi dal prof. Romagnosi, vorrebbe dire: *mettere il piede a perpendicolo appoggiandosi sulla punta delle dita*: immagine o perifrasi di *alzare il calcagno*.

(a) [Cfr. II, p. 44].

Si è notato pure, che nei secoli poco civilizzati la poesia investe le scienze tutte, di cui è capace l'intelletto rozzo ancora e semplice degli uomini, essendo essa interprete e depositaria di gravissimi documenti.

Non è dunque maraviglia, se tanto e sì variamente ella campeggi nell'Antico Testamento.

II

Dixitque Deus: fiat lux, et facta est lux (¹). Concetto di poesia altissima ed arditissima: avvegnaché Dio è spirito: non favella come gli uomini: vuole; e ciò che vuole è fatto.

Eppure questa celebratissima pennellata di sublime, la quale non è la sola, trovasi nel libro della *Genesi*, essenzialmente storico, e d'altronde scritto con tenore di prosa, per quanto lo comportava il fraseggiare ebraico dell'epoca di Mosè. E trattavasi di rivelare il mistero della Creazione, che al tempo nostro sarebbe stato conveniente di esprimere con tutta la metafisica esattezza di un S. Tomaso.

Ma il Signore Iddio, che ama scendere e proporzionarsi all'uomo, volle secondare in ciò le abitudini di facondia energica e pittoresca, proprie di quell'antico secolo. Le parole della Bibbia erano per gl'Israeliti, sino a tanto che gli Apostoli non fossero mandati a manifestarle a tutte quante le nazioni.

III

Videns autem Deus, quod multa malitia hominum esset in terra, et cuncta cogitatio cordis intenta esset ad malum omni tempore, poenituit eum, quod hominem fecisset in terra. Et tactus dolore cordis intrinsecus, delebo, inquit, hominem, quem creavi, a facie terrae, ab homine usque ad animantia, a reptili usque ad volucres coeli: poenitet enim me fecisse eos (²).

(¹) *E Dio disse: sia fatta la luce. E la luce fu fatta.* Traduzione del Martini [*Gen.*, I, 3; t. I, p. 2].

(²) *Vedendo adunque Dio, come grande era la malizia degli uomini sopra la terra, e tutti i pensieri del loro cuore erano intesi a malfare continuamente, si pentì d'aver fatto l'uomo. E preso da intimo dolor di cuore, sterminerò, diss'egli, l'uomo da me creato dalla faccia della terra, dall'uomo fino agli animali, da' rettili fino agli uccelli dell'aria: imperocchè mi pento d'averli fatti.* Traduzione del Martini [*Gen.*, VI, 5-7; t. I, pp. 49-50].

Iddio pentirsi? Iddio accorato? Chi lo intendesse prosaicamente, crederebbe una bestemmia. Immaginoso poetare, che dipinge l'incomprensibile Jehovah a somiglianza di uomo.

Noi pure, sebbene immensamente dilungati dalla rozzezza primitiva delle dodici tribù, lo rappresentiamo e ragioniamo di lui a nostra foggia d'intendere. Ma le metafore nostre, almanco le più gagliarde, sono scritturali, o appoggiate ad analogie bibliche; ciocché ne tempera l'ardimento, perché si riconoscono siccome modi autorizzati da consuetudine liturgica.

Oltre di che, a lato de' favellari figurati abbiamo le definizioni dei teologi e dei concilî, pesate con tutti gli accorgimenti della dialettica.

Del rimanente: è assolutamente impossibile parlare di Dio, quale egli è. Siamo necessitati a discorrere *ad captum hominum*. Dio è alto semplicissimo; e noi non possiamo a meno di considerarvi separatamente ora la giustizia, ora l'onnipotenza, ora la bontà. E queste non solamente eccedono le umane prerogative e doti, quanto l'infinito supera il finito, ma ne differiscono *toto genere*. Noi intanto le caratterizziamo con vocaboli, cui non ci è dato annettere verun' idea se non analoga alle virtù dell'uomo: le concepiamo siccome virtù simili alle nostre, comeché maggiori di esse all'infinito. Sappiamo, che non è così; e abbassando gli occhi ripetiamo: « Misteri ».

Che più? Il massimo de' misteri, la Trinità divina, viene enunziato con termini desunti dalle modalità proprie delle creature. La Prima Persona è principio della Seconda; indi ci fu rivelato e imposto di nominarla *Padre*, in analogia a noi, che riceviamo l'esistenza da genitori terreni. Noi però non cominciammo a possederla quando essi cominciarono, e siamo individui separati da loro; laddove il Padre ed il Figliuolo sono un essere unico, consostanziale, coeterno. E se oltre la filialità e paternità ci fosse un'altra maniera, in cui un uomo potesse derivare immediatamente da un altro, non è temerità l'argomentare, che ci sarebbe stato prescritto di valercene per denominare lo Spirito Santo. Si è per la mancanza di essa, dicono i teologi, che fu necessario di nominare la Terza Persona della Trinità con una frase, la quale non

indica quello che le spetta personalmente: cioè il procedere *ab eterno* dal Padre e dal Figliuolo; ma in quella vece esprime gli attributi della santità e della spiritualità, comuni anche alle altre due. La paternità è del solo Padre, la filialità è del solo Figliuolo; laddove la santità e la spiritualità appartengono al Padre ed al Figliuolo, non meno che allo Spirito Santo.

IV

Nel libro e nella persona di Giobbe siamo istruiti dell'arcano consiglio della Divina Providenza, la quale prova i suoi eletti colle tribolazioni e permette che siano tentati dal demonio con veemenza efferata. Teologia profonda: Dio non vuole la tentazione al peccato, e ciò nulladimeno la permette: non ama il dolore delle sue creature, e tuttavia compiacesi della pazienza esercitata in esso. Coteste proposizioni non esprimono elle dogmi altissimi?

Ebbene: l'autore di quell'antico, non meno che maraviglioso volume li circonda di una allegoria, li trasfigura in un drammatico racconto. Dio è sul suo trono. Gli vengono davanti gli spiriti delegati da lui a governare il creato, gli angioli buoni. Viene eziandio Satana, e gli dice: «Ho circuito la terra». «Vedesti Giobbe mio servo? Egli è un giusto». «Tale comparisce», ripiglia Satana, «perché tutto gli va a seconda, arridendogli ogni prosperità. Fa ch'io l'affligga e assaggi; e lo udremo bestemmiare». Dio glielo concede quasi per convincerlo collo sperimento, che la virtù di Giobbe era di buona tempra.

Tanto era naturale in que' vetusti tempi il rivestire d'immagini le verità più astratte, usare le figure in luogo de' sillogismi, che l'autore espose tale straordinarissima finzione poetica col tenore stesso di dicitura con cui aveva narrato e descritto il domestico governo e le quotidine occupazioni del Patriarca. Gli ebraizzanti osservano che solamente più innanzi, cioè al punto in cui comincia a parlare Giobbe stesso, le frasi di questo libro assumono il carattere della poesia lirica.

V

Giobbe sopraffatto dalle sciagure sfoga l'animo in lamenti: elegia veementissima: stile, idee, tono, tutto è poesia in superlativo grado.

Leggendola però noi, dobbiamo prescindere dalle abitudini del favellare odierno: altrimenti si sembrerebbe d'incontrarvi delle imprecazioni o de' rimproveri contro alla Providenza. Dio stesso pronunciò, che le parole di Giobbe non contenevano peccato.

Come mai? La poesia ebraica era oltremodo enfatica. La lingua di Mosè, del pari che tutte quelle de' popoli meno letterati, possedeva poche parole con cui esprimere idee e morali sentimenti. Significava sovente i sentimenti e le idee moderate co' termini medesimi, che dinotano le passioni più imperiose e gli eccessi del pensiero. Lo stile biblico non è come quello de' filosofanti, cui accadendo di metter fuori una sentenza, la quale intesa incautamente sarebbe erronea, vi pongono a contatto il relativo schiarimento. La *Bibbia* dice, senza commentare: il farvi glosse è ufficio de' Santi Padri e degli interpreti; e nelle cose essenziali interviene l'autorità della Chiesa.

Le orali espressioni del dolore in Giobbe sono energiche, come lo erano le manifestazioni d'altro genere consuete agli Ebrei ne' momenti di costernazione e nei giorni di cordoglio. Si laceravano le vestimenta, si coprivano di cenere il capo.

VI

« Un antico pregiudizio », scrive il Martini, « che regnava nello spirito degli amici di Giobbe [3], diede motivo tra lui e quelli ad una questione gravissima e importantissima; e la questione è questa. Supposta la providenza di Dio, e l'amorosa paterna cura, ch'egli ha delle umane cose, si cerca se i giusti abbian da lui non solamente i premî della vita futura ma anche le consolazioni e la felicità della vita presente; ovvero se piuttosto i beni e i mali sieno

---

[3] La *Sacra Scrittura* li rappresenta come adoratori del vero Dio; appartenenti allo scarso numero di coloro, che nella legge di natura, si mantennero immuni dall'idolatria.

indifferentemente mandati da Dio a' buoni, non meno che ai cattivi secondo i segreti giudizî e le sempre saggie e giuste e adorabili disposizioni della medesima Provvidenza. La prima proposizione sostenevano fortemente gli amici di Giobbe; ma questi, più illuminato nelle cose di Dio e nella religione, afferma e dimostra, che la vera immanchevole ricompensa del giusto nella vita avvenire si serba, mentre nel tempo d'adesso frequentemente egli avviene, che abbiano gli empi prosperità, e i giusti passino nell'afflizione i giorni loro: per la qual cosa concludesi, che quelli sono in errore quando dalle gravissime tribolazioni ch'ei soffre, argomentano ch'ei sia peccatore, e le stesse tribolazioni alla giusta vendetta di Dio riferiscano » [4].

Ne disputano alternativamente a lungo: ma non aspettiamone deduzioni fredde d'argomenti, né metodiche discussioni, come farebbesi in una conferenza di teologi e filosofi. In quella vece saremo scossi del continuo da animatissime descrizioni de' beni e de' mali, della virtù e dell'ingiustizia, delle maraviglie d'Iddio nelle sue creature, della nichilità dell'uomo in paragone alla divina maestà, santità e sapienza. Direbbesi una gara di maravigliosi e pii poetanti, i quali sfoggiano a vicenda odi ed inni.

VII

Nella *Sacra Cantica*, l'unione mistica d'Iddio colla sua Chiesa, e coll'anima di ciascun pio, assume le sembianze di un soavissimo idillio.

Non è il Dio che intima a Mosè: « Prosternati, io passerò dinanzi a te, e ti farò ombra colla mia destra: vedrai la capigliatura ondeggiante sul mio omero; ma non il volto, ché non ne sosterresti la luce ». È il Diletto che favella e invita la sua Sposa a sé: « Vieni sorella, amica, colomba mia »; che la paragona alla tortora ed alla melagrana; l'adorna di monili e le apparecchia il talamo; le protesta: « Ciascuno de' tuoi capegli, ciascuno de' tuoi sguardi mi arriva al cuore »; ed esclama: « Chi è costei che ascende dal deserto simile a bella nuvoletta di mirra e incenso? ».

---

[4] Prefazione al *Libro di Giobbe* [t. XII, pp. 123-4].

Immagini gentilissime, affettuose, meglio che nelle profane egloghe. La Chiesa se ne giova trascegliendo le più opportune per lodare la mite, virginea e matronale maestà di Maria Santissima. La divozione ascetica ne ricava giaculatorie a Gesù sposo delle anime nell'Eucaristia.

VIII

Ne' libri de' *Proverbî* e dell'*Ecclesiastico*, tesori di documenti di pietà e morale, la sapienza è introdotta a favellare ed agire. Si descrive da se stessa qual primogenita dell'Altissimo, abitante al di sopra le stelle. Ella dice: « Io visitai la terra: io sarò esaltata nella generazione degli eletti. Sono palma in Cades, rosa di Gerico ». *Numquid non sapientia clamitat, et prudentia dat vocem suam? In summis excelsisque verticibus, supra viam, in mediis semitis stans iuxta portas civitatis, in ipsis foribus loquitur, dicens: o viri, ad vos clamito et vox mea ad filios hominum. Intelligite parvuli astutiam, et insipientes animadvertite. Audite quoniam de rebus magnis locutura sum: et aperientur labia mea ut recta predicent* ([5]).

Ma quale è la sapienza sì altamente encomiata da Salomone e dal figliuolo di Sirach autore dell'*Ecclesiastico*? Primieramente l'increata ed essenziale, che è un attributo della SS. Trinità, il sapientissimo Iddio. In secondo luogo l'increata e personale, cioè il Figliuolo divino, sapienza del Padre. In terzo luogo l'umanità di Gesù Cristo, sul quale fu versata la pienezza di ogni dono, Sapienza creata. In quarto luogo non è inibito d'intendere altresì la sapienza comunicata da Dio e da Gesù Cristo agli uomini.

Sicché la poesia ebraica personificò due nozioni astratte, cioè un attributo divino, concepito secondo la nostra possibilità, e una dote umana; e nel medesimo tempo ci sollevò a contemplare

---

([5]) *Non grida ella forse la sapienza, e la prudenza non alza ella la voce? Nelle cime più alte e più rilevate, lungo le pubbliche vie, a' capi delle strade ella si sta, presso alle porte della città, sulle porte medesime parla ella e dice: o uomini, a voi grido e a' figliuoli degli uomini (s'indirizza) il mio parlare. Imparate, o piccioli, la prudenza, e voi stolti prestate attenzione. Ascoltate, mentre di cose grandi son io per discorrere, e le mie labbra si apriranno ad annunziar la giustizia.* Traduzione del Martini, il quale avverte che *sapienza* e *prudenza* qui significano lo stesso [*Prov.*, VIII, 1-6; t. XIII, pp. 201-2].

due misteri, esteticamente rappresentandoli con immagini sensibili ([6]).

IX

Qui fodit foveam, incidet in eam: et qui dissipat sepem mordebit eum coluber. Qui transfert lapides affligetur in eis, et qui scindit ligna vulnerabitur ab eis ([7]). Favellare figurato, per insegnarci sotto al velo delle poetiche immagini la massima: che i malvagi trovano il proprio castigo nelle loro stesse colpe.

La seguente allegoria ha dell'enimmatico, e può servire in saggio di quella vaghezza che fu sì comune alla letteratura ebrea, non che di altri antichi popoli, di presentare sotto il velo di artificiosi enimmi molte gravissime sentenze di etica, politica civile, prudenza individuale e religione. *Spargi il tuo pane sopra le acque che passano; perocché dopo lungo tratto di tempo vel troverai* ([8]). Le acque sono gli uomini i quali incessantemente compariscono sulla terra, e del continuo muoiono. Il pane è la limosina. E qui notate una specialissima circostanza. Se mirate letteralmente al testo, esso vi presenta un concetto strano; giacché gettando proprio del pane sulla corrente di un fiume, se ne va subito all'ingiù, e se lo mangiano i pesci. Ora è virtù di enimma l'essere concepito con parole che sembrano accozzate in burla, enunciando cose assurde.

Enimmatica parimente è la sentenza: *le mosche morte nell'unguento ne guastano la soavità.* Indovinereste voi che ciò voglia dire, che un difetto può esser germe e causa d'infiniti mali a qualsivoglia persona d'altronde virtuosa e proba? Se non che a tale

---

([6]) I passi scritturali, che abbiamo trascritti, oppure accennati leggonsi al cap. vigesimo quarto dell'*Ecclesiastico* ed all'ottavo de' *Proverbî.* Si consulti quello che il Martini annota circa all'applicabilità di que' capitoli alla sapienza sotto i varî aspetti indicati da noi nel testo. Non tutto può riferirsi, o egualmente riferirsi, a ciascuno di essi.

([7]) Vale a dire, chi smuove il muro a secco che custodisce il podere del vicino, e chi va a far legna sull'altrui: siccome interpreta il Martini, da cui trascriviamo la traduzione del testo. *Chi scava la fossa vi cadrà dentro; e chi rompe la siepe, sarà morso dalla serpe. Chi smuove le pietre ne resterà offeso; e chi fende le legna si farà del male. Ecclesiaste,* cap. X [8; t. XVI, p. 85].

([8]) *Mitte panem super transeuntes aquas: quia post tempora multa invenies illum.* Libro dell'*Ecclesiaste* [XI, 1; t. XVI, p. 89].

interpretazione ci conducono le parole immediatamente precedenti nell'*Ecclesiaste*, solo che connettasi l'ultima riga del capitolo nono colla prima del decimo.

Leggiamo adunque seguitamente: *Chi in una sola cosa difetta perde molti vantaggi. Le mosche morte dell'unguento ne guastano la soavità* (9). L'indovinello è divenuto una similitudine, e il complesso un epigramma. Epigrammi di un'altra foggia, o se amate meglio, poesie madrigalesche sono le artificiose combinazioni che soggiungiamo. *Tre cose sono per me difficili ad intendersi, e la quarta mi è affatto ignota: la traccia dell'aquila nell'aria, la traccia di un serpente sulla pietra, la traccia di una nave in mezzo al mare, e la traccia dell'uomo nell'adolescenza* (10). *Tre cose ci sono che hanno bell'andatura, e una quarta che cammina magnificamente: il lione forte sopra tutti gli animali, non teme l'incontro di chichessia: il gallo da' fianchi serrati: e l'ariete: e il re, cui niuno resiste* (11).

X

E le parabole? Esse costituiscono una specie di poesia affine all'apologo, se pure non vogliono classificarsi tra la varietà dell'apologo; avvegnaché all'essenza di lui non si richiede che introducansi gli animali a favellare ed agire. Vi si possono anche fingere discorsi ed azioni d'esseri ragionevoli; e del pari anche farvi parlare ed operare le cose inanimate e gli enti metafisici o simbolici.

Era sì radicato l'abito di servirsene per insegnare al popolo, che Gesù Cristo ne proponeva del continuo, e molte ne sono conservate nell'*Evangelio*, ripetute nelle chiese, notissime ad ogni cristiano pio (12).

---

(9) *Qui in uno peccaverit multa bona perdet. Muscae morientes perdunt suavitatem unguenti* [*Eccl.*, IX, 18 - X, 1; t. XVI, pp. 82-3].

(10) *Tria sunt difficilia mihi, et quartum penitus ignoro. Viam aquilae in coelo, viam colubri super petram, viam navis in medio mari, et viam viri in adolescentia.* Libro de' *Proverbî* [XXX, 18-19; t. XIII, pp. 355-6].

(11) *Tria sunt quae bene gradiuntur, et quartum, quod incedit feliciter: leo fortissimus bestiarum, ad nullius pavebit occursum: gallus succinctus lumbos: et aries: nec est rex qui resistat ei.* Libro de' *Proverbî* [XXX, 29-31; t. XIII, p. 359].

(12) Fa egli d'uopo di avvertire, che usiamo il termine *parabola* nel senso presentemente

XI

Tralasciamo adunque di citarne nessuna in particolare: amando piuttosto di riflettere che la Chiesa ce le presenta corredate dalle interpretazioni che il Divin Maestro vi soggiunse o da quelle dei Santi Padri e dei Dottori. Similmente invitandoci a ripetere nei nostri tempî la mirabile poesia de' Salmi, la Chiesa vi unisce la più perfetta delle preci, l'*Orazione Domenicale*, dettata di propria bocca dall'Uomo Dio ([13]). Se rileggiamo le immaginose composizioni de' Profeti, esse non son più oscure, dacché gli avvenimenti risposero a' vaticinî. Se nei suffragi pe' defunti ripetiamo i gemiti di Giobbe sull'infelicità dell'uomo, le tenebre del sepolcro, il terrore dei divini giudizî e la speranza di una futura risurrezione, ci disponiamo ad offerire nell'Ostia di placazione il Mediatore stesso dell'immortalità, Arbitro del Paradiso.

Il cristianesimo ereditò le spirituali benedizioni del Patto Antico, e vi ha cumulate quelle del Nuovo.

Capo quarto

Del poetico nella pittura ed arti ad essa consimili

I

Dicesi che la pittura è poesia muta: proposizione verissima, ove intendasi di significare, che i pittori si studiano di rappresentare il bello sulle loro tele, come i poeti ne' loro versi. Vale il medesimo anche per gli scultori, incisori ([1]), ecc.

---

appropriato ad esso; laddove gli Ebrei lo estendevano a significare *detti sentenziosi, massime aforistiche*, e simili?

Del rimanente, il discorrere che facea Gesù per via di parabole, ora del seminatore, ora della vigna o del convito, ecc., serviva ad un altro e recondito suo fine: cioè ad annunziare più o meno chiaramente, più o meno completamente, i misteri dell'*Evangelio*, a misura della fede, docilità e sincerità degli ascoltatori.

([13]) Negli antecedenti paragrafi non vennero mentovate le Profezie e i Salmi, perché non era nostro intendimento di dire tutto.

([1]) A voler mettere i puntini sulle *i*, come volgarmente fraseggiano i francesi, conviene eccettuare le figure d'animali, di minerali o piante, di macchine ed utensili, aggiunte per ispie-

Ma non è di questa generale analogia che vogliamo presentemente discorrere. Bramiamo indicare alcuni casi in cui nelle arti del disegno si riconosce qualche cosa di più specialmente poetico. Ecco.

II

Un quadro sul quale veggasi una fanciulla colpita da morte repentina non è una pittura avente quello speciale carattere di poesia che cerchiamo dichiarare. Né lo sarebbero per loro stesse e necessariamente, le figure d'un uomo rassegnato in qualche grave infortunio e d'un altro, per lo contrario, che sembrasse imperversare contro il Cielo. Fossero pur dipinti espressivamente e pateticamente (²); l'espressivo ed il patetico non è ancor quello cui alludiamo.

Volete rinvenirlo? Considerate il famoso quadro del Sig.r Brullow, *L'ultimo giorno di Pompeia*. La città è al punto di venire subissata da tremuoto, lapillo e lave del Vesuvio. Fuggono i cittadini, alcuni sono già colpiti dall'eccidio. Fra gli altri una giovane, uscente allora dal tempio del suo imeneo, inghirlandata da' fiori della cerimonia. Pennellata maestrevole, che rammemora la bella riflessione di mad. di Staël in proposito di un incendio appigliatosi ad un palazzo di Parigi, durante un convegno di solenni danze, e che costò la vita a più persone. La natura, pensò mad. di Staël, è un gran poeta: oh! Come sa colpirci il cuore co' subitanei contrapposti dall'ilarità alla desolazione!

Terrore della morte, ansia, abbattimento, costernazione, dolor disperato, spirano le figure del Sig.r Brullow. Se non che una di esse vedesi atteggiata ad esprimere tranquilla rassegnazione e prece intima. È un sacerdote cristiano, il quale reca con sé gli

gazione e corredo scientifico a' libri di tecnologia, fisica o storia naturale. Conviene eccettuare le figure de' geometri, gli atlanti, ecc.

Lavori tutti non destinati menomamente a rappresentare oggetti belli. Belli o brutti che siano, vengono disegnati, incisi ed aggiunti al testo, senza parzialità.

Né dicasi, che vi è bellezza in cosiffatti lavori, anche quando rappresentano oggetti indifferenti o deformi, attesa la nitidezza, fedeltà e squisitezza dell'esecuzione. Anche una seggiola, una lettiera, senza ornamenti d'intaglio, ma connesse accuratamente e gentilmente levigate, hanno il proprio bello; eppure nessuno le stima analoghe alle poesie.

(²) E quindi poeticamente, se vuolsi, in un senso lato.

arredi del Santo Sacrificio, onde sottrarli alla ruina, se v'è qualche scampo; ma sommesso placidamente a Dio, se l'ora è giunta. Non così un pontefice degl'idoli: questi sembra sfogare la disperazione del cuore in imprecazioni contro al suo Olimpo. Antitesi profondamente vera. Un poeta che commemorasse l'eccidio di Pompeia potrebbe dire: fortunati quelli che aveano creduto già alla nascente Chiesa! Avranno rimirato con serena fronte le fiamme del Vesuvio, conscî d'una Providenza, che distruggeva la terrestre loro patria, per aprire i tabernacoli dell'eterna. Intanto sopra i miseri pagani avveravasi il vaticinato nelle Scritture: *quand'io aggraverò la mano sopra di voi, conoscerete che i vostri numi non hanno forza di salvarvi.*

III

Una gentildonna, vedova, se ben mi ricordo, in una famiglia principesca della Polonia, richiese il nostro pittore Bossi di una idea per un basso-rilievo sepolcrale. Lo destinava ad un figliuoletto suo, cui erane premorto un altro di ancor più tenera età, e quasi in fasce. Bossi immaginò due putti: il meno inadulto, si solleva al cielo; il bambinello ne discende, aiuta il fratellino, lo trae a sé, per volare uniti in grembo a Dio.

Gentilezza ancreontica: cristiana consolazione al cuor materno.

IV

Poetica, ma di genere diverso, è la composizione di Leonardo, rappresentante la battaglia d'Anghiari. Fu essa un combattimento ostinato ed aspro, in cui le cavallerie ebbero la più gran parte, e decisero della vittoria.

Leonardo ne compendiò simbolicamente i caratteri delineando un gruppo di pochissime figure: di soldati a cavallo che si contrastano una bandiera, di cavalli che si addentano, di fantaccini calpestati.

V

Più alto poetare risplende nel *Giudizio universale* di Michelangelo. Pensò egli, ed atteggiò le creature uscenti dagli avelli ed attonite della nuova vita: gli eletti che volano al cielo e si danno il bacio della pace: i Santi stessi atterriti dalla maestà del Giudice,

quasi temendo della sentenza, gli mostrano i segni della loro salvazione, S. Pietro le chiavi, i martiri gli strumenti della subìta morte: i dannati, che piombano verso l'abisso afferrati dai demonî, pel ciuffo i superbi, per li precordî gl'iracondi: pensò alla Croce, ai flagelli, alle spine, strumenti della Redenzione, portati minacciosamente dagli angeli a disperazione de' reprobi. Concetti, che presterebbero materia ad un terribile episodio in un poema d'argomento sacro.

VI

Ponete caso che ad un poeta, alquanto retore e d'antica scuola, venisse proposto, per soggetto d'una canzone, od inno, l'ingresso solenne di Enrico IV nella città di Parigi, cessate le guerre civili. Quel versificatore amerebbe per avventura di fare qualche apostrofe alla dea Fama, invitandola ad annunziare il fausto evento a tutta la Francia: descriverebbe l'eroe che muove preceduto dalla fortezza e dalla vittoria; guidato per mano dalla religione, avvegnaché Enrico IV abiurò, e sinceramente abiurò l'eresia ugonotta, ed allora soltanto gli furono guadagnati gli animi de' Francesi. Gli porrebbe a lato anche la Pace avente le bilance delle leggi, troppo difficilmente mantenute fra il disordine delle armi, e qualche genietto vicino a quella Pace col cornucopia dell'agricoltura e del commercio, che amano la sicurezza e la quiete. Né ometterebbe forse di descriverci la Discordia incatenata dalla Prudenza e dall'Amor Patrio. Ora, anche un pittore può agevomente trattare il medesimo tema nella medesima guisa: comporre un quadro allegorico.

Il pensiero complessivo: che Enrico IV, dopo molte vittorie e l'abiurazione del calvinismo, fu accolto come re in Parigi; e che apportò ai Francesi i beni della pace è comune ai due artisti. Identica l'elezione del modo di presentarlo, cioè la ricerca di allegoriche ed allusive personificazioni. Le differenze non cominciano se non quando ciascuno di essi si fa a trascegliere le immagini più adattate agli speciali mezzi materiali, rispettivamente forniti dalla parola o dai colori. Un gran tratto della via l'avevano percorso di conserva. In nessun altro genere d'invenzioni è sì ovvia e precisa l'analogia delle fantasie pittoriche colle poetiche.

Non se ne inferisca però che i quadri di questo genere posseggano maggior pregio che non quelli, in cui trovasi minor grado o anche nulla affatto di specialmente poetico. La dose della poesia è molta; ma la qualità è scadente.

Parlando in generale, cosiffatte composizioni, vuoi in verso, vuoi in pittura, non sono tra le più commendevoli ed accette all'illuminata critica.

Capo quinto

Della poesia risguardata come qualità inerente agli oggetti visibili nella natura

I

L'immensità dell'oceano, la notte azzurra e decorata da stelle innumerabili, la primavera cogli alberi tutti in fiore e l'aria popolata dagli augelli che ripigliano i loro canti della stagione lieta, questi ed altri simili oggetti sono evidentemente poetici.

Per tali possono riputarsi sotto a due differenti aspetti. Primieramente, perché prediletti dai poeti, nelle cui artificiose rappresentazioni di essi la mente nostra viene internata con idee sublimi, leggiadre, grandiose, la fantasia è risvegliata e mossa, con essere occupato lo spirito de' leggitori da percezioni aggradevoli esteticamente. In secondo luogo: perché cosiffatti oggetti, osservati direttamente col ministero de' nostri sensi, sono valevoli a suscitare nell'animo pensieri e dilettazioni estetiche non dissimili da quelle comunicateci dai poeti colle loro descrizioni.

Giusta il primo di cotali aspetti le accennate naturali cose si chiamano *poetiche* nel senso stesso, in cui l'Alfieri nominava *tragediabili* que' fatti storici in cui vedeva materia opportuna per una tragedia: verbigrazia, la condanna de' figli di Bruto, il suicidio di Saulle. Nel secondo poi de' divisati sensi l'oceano, la primavera, ecc., diconsi *poetici* per la medesima ragione per cui si caratterizzerebbe coll'epiteto di *tragico* un naufragio od un tremuoto. Siccome tali avvenimenti luttuosi producono sensazioni affini a quelle del teatro tragico: così la stellata notte, l'oceano, la pri-

mavera, sono oggetti che per se stessi, lo abbiam già detto, generano senza l'intermedio de' versi, emozioni, idee e riflessi analoghi a quelli che sogliono derivare dalle loro immagini offerte allo spirito dall'artificio de' poeti.

Questo è ciò che intendiamo per poesia risguardata come qualità intrinseca degli oggetti della natura: tema proprio e speciale del capitolo presente.

II

Le foreste annose hanno del poetico per l'oscurità, che invita ad un pensieroso raccoglimento, per le gigantesche piante, la cui vista ci rende come attoniti, per la solitudine, che ci fa sentire l'immediata presenza della natura; dinanzi a cui le grandiosità cittadinesche sono opere da pigmei. Che se l'ammirata selva fosse poi una delle tante, sterminatissime, nell'America deserta, quale poesia nel riflettere: qui non è mai arrivata la scure del boscaiuolo: la contadina non ha mai colto per fregiarsene le trecce un solo de' fiori che sono cresciuti su quest'erbe e tra questi innumerabili cespugli.

I torrenti, che si precipitano dalle montagne con fragoroso impeto e spume biancheggianti, spruzzando le irte pietre del dirupo, incatenano l'attenzione e i sensi, ci riempiono di emozioni di sublimità estetica, si chiamano *begli orridi*: poesia.

Due momenti soavissimi della giornata sono il nascere ed il tramontar del sole. Le tinte dell'aurora che lo precede, quelle che lo circondano nel suo declinare: l'aria viva del mattino, la tranquilla del vespro: gli animali e gli uomini, che alacremente imprendono le opere diurne o placidamente se ne riposano: le campane del villaggio che radunano i fedeli alla preghiera serotina, oppure annunziano aperte le porte del santuario colla nuova luce [1]: sentimenti in somma, che somigliano all'idillio, all'ode, agl'inni religiosi.

---

[1] Uno straniero convertito dall'eresia alla fede, allontanato, forse per sempre, dalla sua terra natale, dicevami: « L'idea che sono segregato da' miei congiunti, da' compatriotti, dalla patria, viene sovente a rattristarmi; ma appena odo le campane delle chiese cattoliche, vostre e mie adesso, il cuore si racconsola: mi avveggo di abitare co' miei fratelli: vivo nella comunione de' fedeli ».

In certe *oasis*, le quali verdeggiano in mezzo a' sabbioni inospiti dell'Affrica quasi isolette fertili disseminate qua e là, nella sterminatezza del deserto, il colto europeo sente la intuitiva poesia de' contrasti e la brillante de' concetti fantastici. A mirarle da lungi peregrinando nella carovana, gli paioni Campi Elisii, delizie oltre l'ordine de' climi della terra: soggiorno delle Fate benefiche favoleggiate dall'Oriente.

Mirabilmente poetiche sono alcune assai alte ghiacciaie della Svizzera. Il ghiaccio si costruisce in colonnati e piramidi, a guisa di logge e piazze di cristallo, colorate in iride da' raggi del sole, e riverberanti per milioni di punti lo splendore delle gemme. Spettacolo d'inaspettata ed indescrivibile magnificenza! Il silenzio intanto, la solitudine profonda, l'elevatezza di quelle regioni al di sopra delle terre assegnate dalla natura alla vegetazione ed agli animali commovono le fibre dell'animo al viaggiatore perseverante nel cammino sin colassù. L'atmosfera intatta da ogni respiro d'uomo o bruto, ed oltremodo per sé elastica, gli raddoppia il vigor vitale. Lo spirito ubbidiente ai nervi, inondato da ilarità, occupato da grandiose contemplazioni, concepisce sentimenti nobili, coraggiosi, consoni colle virtù.

III

Le rivoluzioni degli stati, la memoria di grandi eventi, le mutazioni fatte nel mondo dal succedersi secoli a secoli, l'inalterabile perpetuità della religione, ci favellano alla fantasia, visitando i luoghi che ne furono il teatro.

Immaginatevi di percorrere la città di Roma. Ascendere sulla collina, ove fu l'antico Campidoglio, centro della repubblica regina di tante genti: vedere quella Rupe Tarpea, da cui Manlio precipitò i soldati di Brenno già insignoriti della città: percorrere la Via Sacra che fu testimonio del trionfo di tanti consoli e vide in catene tanti re prigioni: recarvi all'Anfiteatro Flavio, sulla sui arena si profusero a centinaia i leoni, le tigri e i leopardi dell'Affrica fra loro combattenti a spettacolo della plebe, come i galli tra gl'Inglesi: arena santificata dal sangue de' nostri martiri; funestata da quello de' gladiatori inesplicabilmente coraggiosi;

come inesplicabilmente inumana era la moltitudine, che applaudiva al *morir con arte*. Ascendete l'Aventino, ove Romolo vide gli avoltoi, e destinò il luogo ove fondare Roma, recatevi dinanzi a Porta Salaria, a cui si appressò il tremendo ed incommensurabile Annibale, venutovi sino dalle Colonne d'Ercole. Dallo spalto di Castel Sant'Angelo mirate dall'uno de' lati il borgo del Vaticano, capitale della Chiesa: d'altra parte un'ampiezza di terreno senza case, ed ivi S. Giovanni Laterano primo palagio de' papi, e la Scala Santa, marmo logorato dalle ginocchia de' pellegrini e de' pii. Vi germoglieranno in cuore mille riflessioni, mille affetti: entusiastico stupore della potenza antica; più ponderato e non meno energico sentimento del nulla che è la terra colle sue glorie; fantasia attonita nel paragonare le opere dell'uomo colla forza distruggitrice del tempo: ammirazione cordiale, consentita dalla mente, per le maraviglie del cristianesimo.

Quell'Anfiteatro Flavio è il Colosseo mezzo diruto: nel foro Boario, rimasugli di antichi tempî, qua e là colonne ammirabili, con ornamenti mutilati, ed erbe cresciute nelle scommettiture delle pietre (²); ed altrove, il solo antico tempio che sia rimasto intero, il Panteon, divenuto chiesa cristiana. In vetta al Campidoglio un convento di Francescani: l'umiltà salita d'onde la vanaglora precipitò. Un sotterraneo è la chiesa di S. Pietro in Vincoli: quel luogo è il carcere ove il Principe degli apostoli fu messo in ceppi: venerato adunque ove lo trattarono come i malfattori. Sebbene vi è assai più in onor di lui: gli è inaugurato il maggiore di tutti i tempî dell'Europa. A decorare il prospetto della basilica di S. Pietro sorge un obelisco anticamente trasportato dall'Egitto: vicino ad essa, nella residenza de' papi, le maraviglie della scultura greca, trofei del conquistato mondo, testimonî della civilizzazione diffusa dal pontificato anche nelle arti del bello.

(²) Le ruine di edificî vetusti appartengono in certo modo alla poesia della natura, atteso che le ruine stesse tengono il di mezzo tra il naturale e l'artefatto. L'architettura aveva costruite fabbriche, il tempo le ha demolite o guaste: sia colla forza degli elementi, sia colle vicissitudini delle età, le quali condussero ad abbatterle generazioni succedute agli edificatori.

IV

Dalla natura inanimata passando agli esseri dotati di sentimento: poetico è il leone, *Il biondo imperator della foresta* ([a]). Dicesi che si appropria una porzione del deserto, e non vi soffre compagnia di tane con altri animali, simile a' conquistatori, ed è magnanino, persin pietoso qualche volta co' deboli. Vi è poesia naturale nell'aquila robustissima volatrice colle pupille tese al disco del sole, nella soavità della tortora, nell'usignuolo che sembra gorgheggiare note elegiache nel silenzio della notte, ne' cavalli e ne' soldati che si slanciano alla battaglia risplendenti di ferro, nella sposa che arrossisce in mezzo alla comitiva nuziale, nei fanciulli che tripudiano ruzzando, custoditi dal sorriso materno.

Non però si mettano al paro colla specie nostra gli animali del campo e gli uccelli dell'aria, né per la moltitudine e varietà, né per l'eminenza de' poetici caratteri. L'uomo è un microcosmo e l'immagine di Dio.

V

Per riconoscere poesia nei naturali oggetti conviene avere lo spirito disposto a ravvisarla e sentirla. Né da vari uomini è distinta ed assaporata nello stesso grado, nelle stesse occasioni e modi.

Le persone di veloce ingegno, le dotate di fantasia perspicace, delicata o facilmente eccitabile, discoprono mille cose occulte agli intelletti meno agili ed alle immaginazioni meno vive. I cuori passionati o inclinati abitualmente a' sentimenti affettuosi gustano molte squisitezze di cui non sono capaci gli animi più pacati e indifferenti.

Indi certe riflessioni sentimentali elegiache sul chiarore della luna, certe anacreontiche idee sui fiori, le farfalle, il verde tenero delle foglie nella primavera, sembreranno a parecchi smancerie, ricercatezze, sottigliezze, e non lo sono.

Alludiamo a certe riflessioni, a certe idee, non già a tutte. Avvegnaché nella luna, fiori, ecc., vi è della poesia naturale generalmente riconosciuta: e d'altra parte si odono, in proposito di tali cose, de' concetti, i quali meritano veramente il titolo di lim-

---

([a]) [*La bell. dell'univ.*, v. 87].

biccati ghiribizzi: per avventura articolati per fare pompa di sensibilità.

VI

La qualità degli studî e le individuali inclinazioni di alcune persone le rendono più o meno atte a ravvisare il poetico carattere di alcuni peculiari oggetti.

Il Bentham, rinomato scrittore di legislazione teorica, era passionatissimo per le invenzioni industriali, per le sociali utilità che provengono dal perfezionamento delle arti meccaniche: affezionatissimo a quella parte della civilizzazione, che risguarda gl'interessi esteriori dell'uomo. Poco o nulla d'entusiasmo nell'anima, per quanto apparisce dall'indole del suo filosofare: forse un'opinione eccessiva del molto che può ottenersi con provvedimenti e leggi calcolate a guidare gli uomini al bene, facendo sì che il bene stesso vada congiunto al conseguimento degl'interessi materiali di ciascuno. Un tale uomo non era idoneo a sentire poesia osservando le muraglie muscose e le torri d'un castello baronale del Medio Evo. Esso gli avrebbe ricordato l'infelice barbarie, l'anarchia, l'oppressione del popolo, invece di dipingergli graziosamente all'immaginazione i canti de' trovatori, i tornei e le gentilezze cavalleresche, storiche o favolose. Per lo contrario, quelle gentilezze, que' tornei e canti, ed una certa semplicità talora ingenua, talora austera, ed una generale religiosità, almeno d'intelletto, coraggiosa e splendida nelle sue esterne dimostrazioni si sarebbero affollate al cuore d'un gentiluomo francese emigrato nella Rivoluzione. Avea perduto *son château*: è ben naturale che il bello [3], e non solo il male de' secoli in cui dominò il feudalismo gli si presentassero alla fantasia.

Le poetiche emozioni eccitate dalla veduta di foreste ampie, rupi e laghi e solitudini deserte, si provano più soventi e con più pronta inclinazione dell'animo da' poeti e da' pittori, che non dalle persone intente a disquisizioni di astrusa metafisica, a' litigi del foro ed ai problemi delle scienze politiche.

---

[3] O il seducente, giacché moralmente vi è da ridire assai a que' tornei, canti e garbatezze di cavalieri mezzo sdolcinati e mezzo erculei.

Fingiamo adunque che il marchese Dazelio, dipintore di paesaggi, figurista e romanziere, fosse andato a viaggiare per la Scozia in compagnia dell'economista Melchiorre Gioja: coppia d'ospiti, che sarebbe stata accolta con onore da' concittadini di Walter Scott e dello Smith. Percorrendo essi le montagne e lande, cantate da Ossian, e scene delle novelle de' *Clans*, quante riflessioni immaginose, quante estatiche soffermate del marchese Dazelio, alle quali il Gioja non avrebbe punto, od assai imperfettamente partecipato! Massimamente, se questi avesse avuto l'incarico di scorrere que' paesi per compilarne la statistica. Il cervello occupatissimo di elenchi di popolazione, numero di fuochi, stato dell'agricoltura e delle arti, strade, naturale fertilità o sterilità del suolo, non avrebbe quasi avuto cellule per idee di cose che non si comprano e vendono. Alla non poetica disposizione dell'animo nascente dalla tempra degli studî da lui abitualmente coltivati, si sarebbe aggiunto il carattere parimente antipoetico del fine del suo viaggio.

In genere: anche i fini e le accidentali occupazioni d'un uomo, possono impedirgli o viceversa agevolargli il sentimento della naturale poesia.

VII

Appartengono alla poesia della natura quelle proprietà di certi oggetti, per cui riescono idonei simboli, significativi di cose di vario genere.

Ponete mente. La Chiesa nomina Gesù Cristo *agnello che pasce tra' gigli*, per indicare l'innocente e mansueto, che ama i cuori puri: frase poetica, poesia dell'arte. Ma le qualità dell'agnello e le qualità del giglio, analoghe alle rammemorate virtù, e considerate in quell'amabil quadrupede ed in quel fiore, per rapporto alle mentovate virtù, di cui eccitano idea, sono poesia della natura.

V'ha degli oggetti, di cui è ovvia la relazione simbolica: per cagione d'esempio il leone indicante dominio e forza, il coniglio significativo della pusillanimità e debolezza.

Altre relazioni sarebbero meno agevolmente intese, se la consuetudine non le avesse rese famigliari. L'ulivo è simbolo della pace, forse anche perché ama clima mite e dà frutti utilissimi agli

usi sociali; ma quante altre piante hanno consimili caratteri? [4]. La mirra è simbolo delle tribolazioni sopportate cristianamente con merito, atteso che è amara, aromatica, e difende i corpi dalla putrefazione.

Ulteriormente ci ha de' simboli che cadono accidentalmente nel pensiero a chi contemplando la natura è specialmente disposto ad allegorizzare. Il cammello, il quale trasporta uomini e merci a traverso de' deserti, resistendo alla continua fatica e non domato dalla sete, parrà a taluno un tipo della perseveranza. Il ribrezzo sentito alla veduta di un rospo, di un grosso ragno o del muso di certi pesci marini, tipo della turpitudine intrinseca alla malvagità e viltà morale.

VIII

Infinite sono le analogie escogitabili tra le cose fisiche e le morali: infinito però il numero delle possibili allusioni. Ne debbono avere abusato stranamente alcuni misticisti, mentovati da madama di Staël nella sua *Allemagne*. Giusta il ragguaglio dell'autrice, e se la memoria di una lettura antica non tradisce chi scrive [5], que' tedeschi scrutinatori credettero, che la turpitudine fisica e la turpitudine morale derivino da un solo ed unico disegno della natura, del quale sono particolari manifestazioni. Cioè: la Forza reggitrice dell'universo preordinò che vi esistesse la turpitudine: e per farvela sussistere, diede a certi corpi la maledizione della bruttezza, ed agli spiriti quella della perversità.

Che follia, se dissero e pensarono così! Trasportare nelle più sublimi regioni della metafisica i giuochi dell'allegorismo! Affermare dogmaticamente i capricci dell'umana fantasia! Coronare di lucciole la Provvidenza, come se fossero stelle! Peggio ancora, calunniarla!

---

[4] Volete derivare il senso simbolico dell'ulivo unicamente dal fatto della colomba che ne recò un ramoscello a Noè nell'arca, in segno che le acque del diluvio non ricoprivano più la terra, sicché tornava a verdeggiare; cessato adunque il mortifero castigo, e placatasi l'ira di Dio? Allora l'ulivo sarà un simbolo fondato sulla sola storia, e non eziandio sulle qualità naturali di tale pianta: di cotesta specie di simboli non parliamo.

[5] Ed in una materia, in cui un menomo *che* inesattamente rammentato, può far dire spropositi da elefante a chi non se li sarebbe neppur sognati.

Capo sesto

Della poesia considerata come modo di pensare de' popoli assai barbari; e non assistiti per ispeciale provvidenza con insegnamenti soprannaturali

I

I fondatori delle società idolatre, dice il Vico, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo, che lampeggiava e tonava. Per quella proprietà degli uomini ignorantissimi, i quali danno vita, senso ed intenzioni a tutte le cose, essi se lo finsero un gran corpo animato, lo chiamarono Giove, che col cenno delle folgori, e col fragore de' tuoni volesse dir loro qualche cosa. Que' patriarchi del gentilesimo temettero Giove, lo riverirono e l'osservarono con religioni e cerimonie.

L'ipotesi del Vico, da non intendersi letteralmente, è un energico emblema di cose realmente intervenute. È certo che tutti i popoli anche più selvaggi, hanno qualche idea d'Iddio: eccettuate certe orde di atei mentovati da alcuni viaggiatori; se pure non è menzogna. È certo che nelle memorie dell'antichità sono conservate mitologie e tradizioni rimotissime e tanto grossolane, che non sembrano poter essere cadute in mente a popoli già pervenuti a civilizzazione perfetta ed educati alla filosofia. L'immaginazione eccitata dal timore, dall'ammirazione e dalla gratitudine [1] divinizzò enti ideali, le Naiadi, le Amadriadi ed i Genî: oppure uomini, siccome Bacco ed Ercole. Adorò il sole, gli astri e l'elemento del fuoco. Attribuì qualche cosa di divino ai bruti: come il Bue Api e la farfalla degli Affricani; e fors'anche ai macigni e ceppi venerati in qualche terra di selvaggi [2].

---

[1] E dagli allucinamenti del Nemico, il quale ambisce di farsi simile all'Altissimo, con avere altari e vittime.

[2] Alcune pazzie mitologiche, cominciate in secoli rozzissimi, poterono estendersi e generare novelli idoli anche nelle epoche civili. I Romani, avendo preso ad adorare Romolo, quando Numa li menava pel naso colle favolette della cerva e della Ninfa Egeria, si trovavano preparati ad adorare Augusto.

Alle stravaganze dell'idolatria contribuì l'inclinazione dell'uomo alle allegorie; e vi contribuirono le sottigliezze, e talvolta pensieri profondi, veri in parte, racchiusi ne' misteri su-

Ora, la facilità a credere chimere immaginose, la propensione a cercarne; l'osservare gli oggetti ed i fenomeni così all'ingrosso, da trasportare nella materia inanimata le affezioni e le facoltà dell'animo umano; l'influenza delle passioni sui giudizî seguìta senza sospettarvi inganno; tutto ciò compone una maniera di pensare ed opinare, la quale rassomiglia, per molti punti, all'esaltazione entusiastica de' poeti, ed è lontanissima dal senno analitico de' filosofi. Che anzi i filosofi, appunto perché si addestrano a disposizioni tutte contrarie, cioè ponderatezza, considerazione del *pro* e *contra*, flemma meditativa, stando all'erta per non essere indotti in errore dalle apparenze superficiali o sedotti dalle esagerazioni degli affetti: sogliono perdere a poco a poco l'estro poetico, se lo aveano sortito. Avvertasi inoltre, che le fole mitologiche hanno per l'ordinario quella tinta luccicante di mirabile, che è ravvisata da noi nelle epopee de' letterati.

Ecco ragioni per cui la maniera di pensare de' popoli incoltissimi del paganesimo, per ciò specialmente che concerne la teologia, acquistò il titolo di *poetica*.

II

Il carattere poetico delle menti semiselvagge non è ristretto tra i confini del loro culto: si estende alla fisica, alla morale e persino alla politica.

Rispetto alla fisica: egli è vero che l'uomo, quanto si voglia rozzo, accorgendosi che il fuoco serve a cuocere e che il vento rasciuga la terra, ne impara regolarmente due aforismi: ma oltrepassati i termini dell'esperienza diretta e pratica, la fisica s'innesta colla mitologia, e va traviata in opinioni grottesche. La cagione delle eclissi è un drago il quale si avventa alla luna o al

---

perstiziosi. Il popolo si sarà genuflesso materialmente dinanzi ai simboli mistici ed allegorici, mentre gl'iniziati, penetrando oltre alla scorza, avranno contemplato un'allusione.

Varie mitologie provennero dall'avere falsato e contraffatto le tradizioni bibliche.

Altre, io credo, in voga presso a' popoli di più vetusta civilizzazione, per esempio gl'Indiani, e dai così detti sapienti di que' paesi antichissimamente considerate simbolicamente, saranno state trasportate a genti rudi e semplici, che le avranno intese *ad litteram*.

L'idolatria è la torre di Babele, la confusione de' linguaggi. Vedasi, del resto, il quarto paragrafo di questo capo.

sole, per divorarli: gli spiriti di Ossian radunano le tempeste e le nebbie: secondo le tradizioni indiane, un elefante sostenta il globo terracqueo ed è sostentato da una testuggine; gli Scandinavi tenevano, che il vento, la pioggia, l'eco, il fulmine ed altri fenomeni, fossero azioni di certe divinità nominate nell'*Edda Ritmica*, ecc.

Né minori stravaganze s'incontrano in morale. Attignendo i popoli ignorantissimi le idee de' doveri e de' dritti, promiscuamente dal lume naturale, dalla superstizione e dalla goffaggine fantastica; i concetti della virtù e del vizio, della giustizia e dell'ingiustizia, riuscivano assai imperfetti, confusi e pieni di errori. Si apriva l'adito a delirî che fanno tristamente ridere, a mostruosi costumi che fanno inorridire gli uomini savî. L'osservanza esterna dei riti si sostituiva all'onestà dell'animo: abbaglio tanto consentaneo all'indole degl'idioti che nemmeno le plebi cristiane sempre lo schivano (3). La virtù si trasformava nell'esercizio di un'arte scenica, in pittoresche cerimonie di sacrificî, lustrazioni, contorsioni, danze sacre, cioè sacrileghe, baccanali e lettisternî. D'altronde, venendo attribuite agli dei le passioni dell'ira, dell'odio, dell'ambizione e del maltalento vendicativo, si commettevano delitti riputandoli opere meritorie ed espiazioni accette al Cielo. Si giunse persino ad immolare vittime umane (4).

In politica, poi, è notabile un canone di giurisprudenza *eroica*, così detta dal Vico, cioè di giurisprudenza barbarissima. Presso a molte nazioni, la schiavitù domestica e la servitù civile, erano fondate, ei pensa, sulla strana opinione, che il Cielo avesse conceduto alla casta de' potenti, non solo l'autorità, ma ben anco la sapienza individuale, la scienza dell'ordine pubblico, ignorata dai servi della gleba, perché non comunicata a loro dal Cielo

(3) Ed è un errore sì inviscerato nella concupiscenza umana che arriva ad insinuarsi secretamente, ed a guastare la coscienza ben anco di alcune persone non plebee.

(4) Anche nei secoli del raffinamento, la mitologia favorì o suggerì innumerabili traviamenti. Non sapremmo segregare gli errori morali degl'idolatri più idioti da quelli de' più colti. Non ci siamo nemmeno curati di scansare qualche parola indicante cerimonie superstiziose, o esclusivamente o più specialmente praticate in epoche di magnificenza e mollezza (Vedasi il paragrafo IV).

stesso: come parimente dagli schiavi nella casa di ciascun padrone, sacerdote domestico e per avventura pontefice, augure e senatore del pubblico. La cui natura credevasi migliore per essenza, come superiore al volgo ne era la dignità. Così le distinzioni sociali dei diritti e delle obbligazioni, venivano fissate con estimazione fantastica, ed erano desunte da principî per metà superstiziosi e per l'altra metà servili ([5]).

III

Tale enorme farragine d'immaginose follie, mitologiche, morali, legislative e politiche, veniva espressa con un linguaggio tutto figure e traslati; lontano dall'ideologica precisione delle prose colte; come straniere all'erudizione scientifica erano quelle genti, che lo adoperavano. Cosicché nei discorsi, nei pensieri, ne' governi, nella legislazione e ne' costumi regnava una sorta di poesia ([6]): non già cercata artificiosamente per vaghezza estetica: ma dettata da impulsi naturali e accolta come vera sapienza, prudenza civile, tesoro e fine dell'umanità.

Attesa l'affinità che coteste cose presentano col maraviglioso, il favoloso, il capriccioso, l'energico delle composizioni de' poeti, la denominazione di *poesia* fu estesa a significare il carattere mentale de' popoli ([7]), quando ritengono ancora molte e profonde vestigie della semiselvatichezza. I motivi e il senso di cotesta denominazione, non hanno bisogno di ulteriore comento.

Le osservazioni che siamo per soggiungere tendono a giustificarci contro un'obiezione.

IV

Taluno può interpellarci: perché mai diceste che le favole mitologiche costituiscono una poetica maniera di pensare de' popoli rozzissimi, e non avete detto che lo è di tutti gl'idolatri, eziandio colti? E avete chiamato *poesia* nei primi il traviamento morale autorizzato dalle false religioni, e non ne' secondi? E

([5]) Lettore benevolo, un'altra occhiata al paragrafo IV.

([6]) Nel paragrafo XI del capitolo secondo si notò la poesia inerente ad alcune prose di tempi rozzi, e talvolta postavi da' loro autori senza accorgersene, specialmente poesia di stile. Qui notiamo il carattere e stile poetico anche ne' discorsi de' barbarissimi pagani.

([7]) O di varî popoli.

avete pronunciato esservi un carattere poetico nell'aristocrazia di quelli, e non avete soggiunto che l'aristocrazia delle caste sia poetica in qualsivoglia popolo ove sussista?

Procuriamo di soddisfare al ragionevole quesito.

Non fu mente nostra di accennare i punti caratteristicamente poetici, che possono notarsi qua e là nell'indole di tutti i popoli idolatri, in qualsiasi epoca di barbarie o civiltà. Ma volevamo descrivere la maniera di pensare di quelli fra essi, in cui predomina in totale un carattere sommamente analogo alla poesia.

L'ignoranza barbara, l'immaginazione crassa, l'inscienza della fisica, la propensione al favoloso; l'immaginare dèi crudeli, aspri, simili all'uomo efferato de' più rozzi secoli, qual volta l'impeto delle passioni lo trasporti ad infierire; confondere il naturale col soprannaturale; dare una esclusiva, come divina sapienza, a chi ha la forza in mano e i riti d'una religione diabolica; trascorrere per superstizione in misfatti e vizî: è un complesso di cose compatto, integrato ed omogeneo colla tempra dello spirito dell'idolatra, sinché giacesi sommerso nell'incoltura. È come l'ideale dell'idolatra rude. Indi chiamasi *poetica* la di lui maniera di pensare ([8]).

Per lo contrario, nell'idolatra colto si trovano bensì molte rassomiglianze col goffo e barbaro: ma in altre moltissime cose è illuminato dalla riflessione: circa alla fisica, alla politica ed ai costumi. Per conseguenza non può dirsi che la sua maniera di pensare sia poetica: avrà de' lati poetici, ma ne ha parecchi altri, che non sono tali.

([8]) Il vocabolo *ideale* torna opportunissimo a dilucidare la presente materia. Esso accenna, che il complesso de' caratteri poetici da noi esposti non si deve risguardare come proprio, in ciascheduna delle sue parti, a ciascheduna delle nazioni idolatre, ancora che incoltissime. In parecchie non se ne troveranno, se non alcuni lineamenti. *Ideale* in questo luogo dinota una collezione di particolarità appartenenti divisamente ed in diversi gradi, ai pagani barbari: la mente raccoglie in un solo tutto quelle particolarità e ne forma un concetto unico, teorico ed astratto.

Non altrimenti l'ideale del tiranno è crudeltà, perfidia, sospetti continui anche senza causa, terrori vaghi, ipocrisia per far servire la religione a proprî fini, astuzia, ecc. Non però a tutti i tiranni mentovati nelle storie si possono rinfacciare tutti, ed in cospicuo grado, cotesti vizî.

D'altronde, è vero che l'idolatra raffinato professa ancora le mitologie; ma la riflessione tende a renderlo miscredente in esse. Sorgono de' filosofi atei e dei filosofi che gli ragionano di teologia naturale (9).

Il pagano de' secoli inciviliti si rovescia, senza dubbio, in molti vizî, parendogli di esservi autorizzato da ciò che raccontasi delle sue divinità: in ciò , per altro, egli non può essere così sincero, quanto lo furono i semiselvaggi, immolatori, verbigrazia, di umane vittime. È forse inganno piuttosto della volontà, la quale cerca illudersi, che non dell'intelletto goffamente illuso. È una corruttela prosaica e pigra, che si abbandona alla consuetudine: una sfrenatezza cittadinesca, che gli fa persino inventare nuove scandalose favole per abbandonarsi più spensieratamente ad ogni sorte di disordini. Non è facile definire il come: ma il capo e sacerdote d'una famiglia *ciclopica*, giusta il fraseggiare del Vico, il quale sacrifica un bambino a Saturno sull'Aventino quando è ancora selva inospita, ci fa sentire un non so che di poesia cupamente grave ed orribilmente semplice, quale non ravviseremmo, se l'autore della crudeltà sacrilega si fingesse essere stato un liberto di Cicerone od un artefice ateniese stipendiato da Pericle. Molto meno poi ve ne troviamo nello Scostumato di Terenzio, che si confortava nella turpitudine coll'esempio di Giove.

Quanto all'aristocrazia: altro è la servilità, ed altro è la servilità superstiziosa de' tempi eroici del Vico. E qui di nuovo; è noto che la civilizzazione tende ad obliterare i privilegi delle caste: così nol facesse mai sospingendo i popoli a ribellioni ed a tumulti.

Per queste ragioni ciò che poté dirsi dell'idolatra barbaro non sarebbe stato applicabile ugualmente al civilizzato.

---

(9) Né si confonda il poetico inerente alla mitologia colla fede nella mitologia in quanto è maniera di pensare. Il poetico delle favole, considerate in se stesse, dura e sussiste; ma il professarle non è più un sentire e credere naturalmente ingenerato nel cervello e cuore, sostenutovi dall'insieme di tutte le altre opinioni, anche teoriche, non che da passioni presso che invincibili. Nei tempi colti, adunque, il poetico è nella mitologia, non nella mente di coloro che la professano; seguendone esteriormente i riti, senza credervi. Ve n'ha ben poco, o piuttosto nulla, anche nel cervello di quei che credono, atteso che quella fede, la quale nei selvaggi dominava gagliardissima, in essi è persuasione languida d'abitudine: salvo le eccezioni.

Capo settimo

Della poesia considerata come maniera d'essere dell'uomo civilizzato, indipendentemente da qualunque intento letterario

I

Quando fu istituita l'Arcadia romana, la comune de' letterati considerava l'esercizio del far versi come uno studio ameno ed un passatempo nobile, avente quasi nulla di comune col resto della vita, co' pensieri e le occupazioni, coi sociali o individuali interessi degli uomini. Altrimenti, chi sarebbesi sognato di radunare de' curiali e de' gentiluomini, de' prelati e de' claustrali, nominarli Menalca, Melibeo e Tirsi, farli sedere in una sala fregiata d'emblemi del Secol d'Oro, perché cantassero su di un'immaginaria sampogna, cioè recitassero accademicamente delle composizioni d'argomento sovente frivolo. È vero che sapevano che i versi debbono rappresentare ed esprimere passioni e costumi, che influirono, e debbono procurare ancora d'influire opportunamente sull'educazione de' popoli; che l'arte del poeta è resa utile o viceversa pervertita, dalla bontà o malvagità dell'animo: e non è un mero giuoco. Ciò sapevasi e ripetevasi; ma senza cavarne le conseguenze, che sarebbe stato mestieri di dedurne: come un giuoco appunto veniva considerata praticamente [1]. La *Scienza nuova* del Vico giaceva quasi sconosciuta nelle biblioteche.

Intanto alcuni filosofi, lentamente preparavano l'epoca, in cui il Vico dovea salire in credito, fiorire di moda; e perfezionarsi il letterario sistema abbozzato da lui [2]. L'ideologia cominciava a diffondersi ne' popoli, con molte verità, benché mescolare d'errori. Cognizioni di vario genere progredivano con moto sempre

---

[1] L'Arcadia sussiste ancora; ma non ne sussiste lo spirito: e siane lode a quegli accademici. La poesia oggigiorno è trattata dagl'Italiani più sobriamente e con più grave intento, che non siasi usato in alcune epoche addietro.

[2] Fra di essi rinveniamo anche il Gravina, uno de' fondatori dell'Arcadia: curiosa antitesi. Ma il Gravina, quando ragionava sulla poesia a modo suo, abbondava d'idee profonde. Infelice poeta in pratica: non però vacuo e frivolo.

più accelerato. Le lingue volgari venivano a poco a poco rivendicando, più e più, il loro dritto a servire d'interpreti de' pensieri anche stampati. I dotti si avvicinarono al popolo e gli studî si misero in più immediato contatto colla vita.

Si apprese quindi a considerare anche l'arte de' versi più seriamente. I critici più savî, massimamente oltramontani, preferirono l'ispirazione sincera degli affetti ed opinioni moderne, la religiosità e la filosofia pratica, a tutti i sussidî delle regole metodiche, àncora de' pedanti.

Dal volere che l'arte de' poeti si consacri ad esprimere le più intime cose dello spirito umano, per naturale transizione si venne ad estendere la voce *poesia* a significare certe opinioni e costumi, indipendentemente dalla letteratura.

Per altro, anche ne' tempi andati si sarà riconosciuta la poesia della vita, e notato il carattere poetico di varie opinioni, passioni e modi di procedere; ma non esitiamo a credere, che tali osservazioni ed applicazioni erano meno frequenti, comuni e varie, che non all'età nostra.

II

Per farci ad enumerare le principali, uopo è ricordarci dell'avvertenza espressa nell'antecedente capitolo: che nella vita de' secoli civilizzati vi sono bensì dei punti poetici; ma il complesso non somministra materia da formarne un totale idealmente poetico. Lo dicemmo in proposito de' pagani colti; ed è applicabile parimente alle nazioni cristiane, ortodosse od eterodosse.

Accenneremo dunque de' punti qua e là: mettendoci senz'altri esordî la via fra le gambe. Sarà breve e svariata. Come nella nostra Brianza, ci abbatteremo ad ogni tratto in un villaggetto: non promettiamo però l'amenità di quel contado e le ville signorili.

III

La fiducia nelle prosperità della fortuna, la propensione alla simpatia, la felice spontaneità dell'ammirazione, la baldanza dei disegni e delle speranze, caratteri proprî de' giovani di vent'anni, costituiscono un modo di vedere poco consono colla realtà delle cose e degli accidenti di questo mondo. Andrebbero bene nell'El-

dorado ([3]), in un mondo romanzescamente avventuroso: poesia. La circospezione e i dubbî dell'età matura consuonano coi calcoli prudenziali, colle lezioni dell'esperienza giornaliera, e co' ragguagli della storia.

IV

Teste da poeti, possono nominarsi gli Ateniesi, che sovente deliberavano con isventataggine intorno alle cose della repubblica, per quanto dicesi; lasciandosi abbagliare da speciose promesse e persino da motti brillanti ([4]). Qui *teste da poeti* corrisponde in alcuna parte a quel vezzo di fraseggiare volgarissimo, per cui *poeta* vale *mezzo matto, strambo*. Più favorevolmente, questa appellazione inchiude un misto di lode e biasimo: mobilità di fibra, per cui gli Ateniesi erano ingegnosi e volubili; risolutezza, ma capricciosa; senso pronto a qualunque bellezza di eloquenza, lepidezza e spiritoso brio; facilità a gustare con immaginazione coraggiosa, ma anche temeraria, le magnifiche promesse della speranza; fidarvisi baldantemente per imprudenza ed eziandio per un chiaro sentimento della vigoria o destrezza del proprio ingegno e delle moltissime abilità, di cui abbondavano. Un popolo di cervello crasso non avrebbe avuto i difetti degli Ateniesi, perché non avrebbe avuto nemmeno le loro prerogative. Raccontasi che Alessandro Magno esclamava: « Io mi affatico assai guerreggiando in Asia, per meritarmi l'approvazione dei concittadini di Demostene ».

Prosa, e vile prosa, sono quelle plebi democratiche, le quali vendono voti per oro ai ricchi demagoghi, nel sancire leggi, deliberare imprese, eleggere magistrati ([5]).

([3]) Terra immaginaria, ove il Voltaire si è sollazzato a descrivere un raffinatissimo paese di Cuccagna.

([4]) Se ne riferisce da Plutarco una singolarissima. Un certo Cleone propose al popolo un'impresa di guerra. Era caro alla moltitudine: lo tenevano però in conto di poco savio, almeno in quel dì. Non erano persuasi, ridevano della proposta. Tuttavolta, come se si trattasse d'una celia fra amici, diedero il voto favorevole, ed affidarono a Cleone stesso il comando delle soldatesche. Cleone andò: e perché nelle cose di cotesta singolarissima Atene vi è sempre del sorprendente, Cleone vinse. E chi aveva riso carnascialescamente nell'accomiatarlo per la guerra, lo accolse con battimani non meno allegri nel suo ritorno.

([5]) Di nuovo il Voltaire. *Vile prose*, diceva egli, in senso però diverso dall'usurpato da noi. L'adoperava per ischerzo ad indicare che si può scriverne senza punto affacchinare; laddove i

V

Avvi del prosaico in un popolo, che segue il sentimento dell'apologo di Fedro: *Il vecchio e l'asino.* « Fuggiamo », dice il padrone, « vengono i nemici ». L'asino, che stava pascolando, gli risponde: « Che m'importa? Porterò sempre un basto » ([a]). Prosa vile, se l'ipotetico popolo è indifferente a' guai della patria, pigro e ricalcitrante al dovere di difenderla ed operosamente ubbidire anche prendendo le armi a norma della legge, per conservare quel governo sotto di cui la Provvidenza lo ha collocato. Prosa saggia, sebbene non appariscente, se il popolo, dopo avere adempiuto agli obblighi, e commiserato chi patì sciagura, si mantiene in pace col proprio cuore, senza esclamazioni d'orgoglio nazionale scornato, lavorando nelle botteghe e nelle proprie case; come prima degl'infortunî.

Poetico e altamente commendevole fu l'animo degli Ungheresi con Maria Teresa. Era ricorsa a loro, in urgentissimi pericoli di guerra, portava fra le braccia Giuseppe II infante. Gli Ungheresi sguainarono le scimitarre, e gridarono: *si muoia per Maria Teresa.* Gli squadroni volontariamente accresciuti alla loro cavalleria salvarono lo stato. Coraggio, patriottismo, amore del proprio principe, pietà ed ammirazione di una regina che sapevano saggia e buona, e vedevano in lagrime, venuta ad implorare ed affidare alla loro difesa un innocente nato all'impero.

VI

L'alpigiano che abbandona il suo villaggio natale e va trafficando per l'Europa, ubbidisce alla necessità e cerca il lucro. Nell'anima del Winckelmann, il quale non poteva patire il suo soggiorno nella Germania, lungi dai capi d'opera dell'antichità, le nobili dilettazioni intellettuali dell'estetica si erano trasformate in un bisogno individuale di ben essere. Viveva nella contemplazione delle arti: poesia della vita.

---

versi richieggono profondo raccoglimento, e tensione continua dello spirito. Presentavasi un visitatore, avendo egli la penna in mano, scrivendo storie o lettere, e temeva di esserli importuno? Venite pure, diceva: *ce n'est que de la vile prose.*

([a]) [I, XV, vv. 5 ss.].

VII

Agognare ad ornarsi il petto con fettucce e rosolacci cavallereschi, è prosa aristocratica: lavorare nella solitudine, per acquistare fama duratura dopo morte, è un'illusione dello spirito, la quale ha del poetico. È nobile, come può esserlo una chimera. Fantasma nato da due elementi contrarî esistenti nell'uomo: uno postovi da Dio, l'altro stolto. Il primo è l'idea di una immortalità in cui possiamo essere felici: l'altro è la vanità di aver lode fra gli uomini, congiunta col tristo errore di circoscrivere nell'ambito della presente terra i voti del cuore ed immedesimarsi per modo, da bramarne i futuri vantaggi anche per quando non vi saremo più. A cosiffatta gente può applicarsi l'apotegma di Napoleone, da lui ripetuto in proposito di persone, che, a suo giudizio, preferivano le cose immaginarie alle reali: *costoro vivono nell'infinito*. Infinito fantastico, s'intende, e chimerico. Un ingegnoso romanziere inglese ne discorre con ironia faceta: « Spendido amore di gloria, ispirami, e confortami colla soave idea, che avrò lodi nel futuro tempo, in cui non potrò sentirle; che sarò encomiato da quelli che non mi avranno mai conosciuto o visto, e che io non vedrò né conoscerò ».

VIII

I giovanili amori hanno assai, e troppo, del poetico. Esagerazioni, imprudenza, ebbrezza. Non ci fermeremo ad esplorare le esalazioni di cotesti aromati, fragranti ed avvelenati.

IX

L'odio e il desiderio di vendicarsi, non sono passioni, che per l'ordinario appartengano alla poesia della vita. Tuttavolta possono esagerarsi tanto, ed avere tali concomitanze, da divenire orrendamente poetiche.

Un moribondo impenitente protestava: « Non voglio andare in Paradiso, ivi non ci sarebbe il mio nemico. All'Inferno voglio andare per tormentarlo eternamente, lui dannato con me: in cielo sarebbe finita ». Sacrificare la vita per chi si ama è difficile all'estremo; ma pure ve n'ebbe esempi anche tra i pagani, i quali non isperavano gli eterni premî. Eleggere infiniti tormenti anche

per noi medesimi, onde nuocere altrui, è una rinnegazione ben più portentosa all'innata avversione a' patimenti.

Nelle vene dei figli d'Eva scorrono alcune gocciole di sangue, le quali sembrano appartenere al cuore degli aspidi. Tempriamo con idee più liete l'amarezza di questo sconsolante riflesso.

x

Vi è una poesia della vita soave e forte; brillante d'immaginose delizie e radicata nella verità; magnanima e proficua; disinteressata e ricompensata. Ne sperimentano la sublimità e le attrattive que' piissimi, che sanno tener volte, incessantemente e fervorosamente, al Cielo le loro affezioni ed i pensieri. Vivono essi nell'infinito, ma sostanziale, cioè Dio; ma preparato per l'uomo, cioè il Paradiso. Provano ebbrezze entusiastiche, cui non adeguano le più solleticanti dolcezze del secolo; ma l'entusiasmo non può traviare, né eccedere, perché viene dall'amore al Sommo Bene, dal sentimento di una ineffabile ed attuale felicità di grazia, dal presentimento di una beatitudine suprema. S'innalzano oltre la terra sostenuti da quella mano che librò la terra stessa nel vacuo etere, e ve la mantiene senza fondamenta. Contemplano misterî e maraviglie maggiori di qualunque ideata favola di ardite fantasie umane, e sono verità rivelate da una parola infallibile. Aspirano ad una immortalità cumulata di tutti i beni, e sanno che la Speranza non tradisce.

Questa poesia la trovano nel tempio, pronunziando inni all'Altissimo; nelle campagne e nel consorzio cittadinesco, ravvisando Iddio nelle creature; nella solitudine meditando, nelle faccende aspirando a lui. Nella giovinezza sdegnano il loto dei sensi e trovano la pace dignitosa del cuore; uomini fatti si consolano con ilarità divote fra le operose sollecitudini; nella vecchiaia esultano consapevoli di non essere vissuti indarno, al letto di morte vedono spalancarsi le porte della inamissibile patria.

Conclusione

Poesia e *poetico* sono termini talora di lode e talora di biasimo, venendo applicati ai costumi, alle passioni, alle opinioni degli

uomini, alle scienze razionali, e simili. Naturale conseguenza del carattere della poesia stessa propriamente detta, la quale per una parte tende al bello, il che è pregio; e per l'altra parte è d'uopo, che trovisi animata da entusiasmo fantastico; la qual cosa ne' costumi, scienze razionali, ecc., è causa d'infiniti errori.

L'entusiasmo, per se stesso, è nobil dote, dataci affinché ciò che è degno di predilezione, di riverenza e di sforzi attivi per conseguirlo, venga abbracciato con tutte le facoltà dell'anima, e non soltanto colla ragione fredda e calcolatrice. Ma l'entusiasmo diventa del continuo un istrumento pericoloso nella pratica del vivere; somiglia al fuoco, che se ci serve ad ammollire il ferro onde fabbricare le marre, falci e vomeri dell'agricoltore, si adopera altresì a preparare le spade, gli archibusî e baionette, con cui si uccidono in un sol giorno migliaia di persone.

Quand'è però che le mentovate due parole *poesia* e *poetico*, trasportate fuori dell'ambito dell'arte dei poeti, indicano il più cospicuo elogio di quelle ulteriori cose, a cui si riferiscono? Quando trattasi di affetti nobili e giusti, di emozioni sublimi, di atti eminentemente morali.

E quand'è infine, che ciò si verifica in tutta la sua purezza, in tutto il suo splendore? Quando quegli affetti ed emozioni sono ispirate dalla religione.

Religione, adunque: essa ci educherà a sincerissima, dolce, utile, robusta e generosa poesia ne' costumi, nelle opinioni, desiderî ed abitudini; nel mentre stesso che i poeti artisti vi troveranno i più sublimi di tutti i temi e l'impiego più nobile de' versi.

PENSIERI SULLO STILE

PROEMIO

La parola *stile* viene impiegata in varî casi. Quante volte non accade di adoperarla ragionando di pittura e scultura, di architettura e di musica? Chi non ha udito proferire in genere: *è stile delle corti,* per indicare non solamente certe frasi e garbatezze; ma ben anco certe norme di prudenza, certe massime, certi usi? Ed in particolare: *è stile del gabinetto russo, del ministero inglese, della Sublime Porta,* per caratterizzare certe particolari maniere di trattare le cose diplomatiche e di governarsi nelle imprese? Ma soprattutto questa parola s'incontra ne' discorsi sulla letteratura: ed alla letteratura limiteremo i pensieri che soggiungonsi. È anche troppo per chi scrive, mentre di letteratura sa pochissimo, e di tante altre cose nulla o quasi. Offre del suo pochissimo, pregando venia.

I

In ogni libro, in ogni discorso vi è lingua, stile e la sostanza delle cose.

Ogni discorso ed ogni libro è una serie d'idee rappresentata da una serie di parole.

Dalle idee dipende la sostanza delle cose scritte o dette dagli autori o dai favellatori [1]. Le parole spettano alla lingua.

Che dunque rimarrà allo stile? Anche a lui appartengono le parole e le idee: sebbene sotto ad un punto di vista suo peculiare e proprio.

---

[1] *Idee* chiamiamo non solamente quelle che costituiscono un ragionamento logico, uno storico racconto, una descrizione fisica; ma anche quelle, con cui si esternano passioni, emozioni o sentimenti del cuore. Non escludiamo i pensieri fantastici, le immagini, ecc.

II

Tutte le parole appartengono tanto alla lingua, quanto allo stile, ne' libri e ne' discorsi.

Appartengono alla prima, perché la lingua è il complesso di tutte le parole di un dato idioma; ed è anche l'arte pratica di proferirle, onde manifestare le idee.

Appartengono al secondo, perché è pregio di stile la purità de' termini, l'eleganza e convenienza loro, secondo i soggetti che vengono trattati.

III

Quanto alle idee, ve n'ha di quelle che appartengono unicamente allo stile, ed onninamente sono estranee alla sostanza delle cose. Se poi, viceversa, vi siano altre idee spettanti esclusivamente alla sostanza delle cose, e tali che lo stile non vi abbia alcuna parte, lo definiremo in progresso.

Frattanto giova premettere un po' d'analisi di ciò che costituisce qualsivoglia proposizione o periodo [2]. Servirà a dimostrare quello che abbiamo ora asserito, ed a farci strada a definire quel che abbiamo lasciato in sospeso.

IV

« La certezza d'un castigo, benché moderato, farà sempre una maggiore impressione, che non il timore di un altro più terribile, unito colla speranza dell'impunità » [a].

Compreso il significato di queste parole del Beccaria, si affaccia all'intelletto il senso della proposizione intera: cioè la sua sostanza. La varie idee, colle quali venne articolato, *certezza di castigo, speranza d'impunità, castigo moderato*, ecc., si presentano tutte insieme; o almeno succedonsi con tale e tanta rapidità, che equivale a simultaneità assoluta. La mente non si ferma separatamente su ciascuna di coteste idee, ne considera il risulta-

---

[2] Onde fuggire il tedio delle suddivisioni grammaticali, e non trovarci astretti a ripetere cento volte *proposizioni* o *periodi*, sotto il nome di *periodo* comprenderemo anche le proposizioni brevi, purché facciano compiuto senso, senso terminato.

[a] [*Dei delitti e delle pene*, p. 58].

mento e il complesso. Nella stessa guisa, mirando un albero, le immagini del suo tronco, de' rami, delle foglie, de' fiori o frutti, si affollano davanti agli occhi; e ciascuna di esse viene ravvisata come parte dell'oggetto fisico presente a' nostri sguardi.

Tali complessi di più idee amalgamate e componenti un pensiero unico, le nomineremo *concetti interiori* (3).

È manifesto che i concetti interiori non si possono esprimere immediatamente (4) con un appropriato segno di linguaggio, cioè con un vocabolo. Bisogna che lo scrittore li decomponga, gli spezzi e trinci, per così dire, in parecchie idee, a ciascuna delle quali sia annessa nel vocabolario una parola, oppure un modo di dire equivalente ad una parola. E il lettore, dal canto suo, deve percepire quelle parecchie idee immediatamente espresse: l'idea *castigo*, l'idea *certezza*, l'idea *impunità* e le altre (5).

Le nomineremo *idee spieganti*.

---

(3) Un singolare, ponderatissimo periodo, a foggia d'iscrizione, venne premesso dal Vico a quella sua opera sulla *Scienza nuova*, che si denomina *la prima volta stampata*; e non è una mera edizione prima del suo sistema comunemente conosciuto. « Alle Accademie dell'Europa, le quali in questa età illuminata, in cui, non che le favole e le volgari tradizioni della storia gentilesca, ma ogni qualunque autorità de' più riputati filosofi alla critica di severa ragione si sottomette, adornano con somma laude il diritto naturale delle genti, di cui lo spartano, l'ateniese e il romano, nella lor distesa e durata tanto son piccole particelle, quanto Sparta, Atene, Roma lo sono del mondo: questi principî d'altro sistema, i quali ha meditato con la scoperta d'una nuova scienza della natura delle nazioni, dalla quale senza dubbio cotal diritto egli è uscito, ed alla cui umanità tutte le scienze, le discipline, le arti, come certamente da lei traggono origine ed in lei vivono, così principalmente debbono tutti i lor usi, perché in così eminente grado la dottrina ch'esse ne professano, quand'ella ne ha il merito, con la loro erudizione e sapienza, le scoperte che qui fansi supplendo o ammendando promovano: Giambattista Vico ad onorar tutto inteso la professione delle leggi, ed in grado della veneranda lingua d'Italia, a cui unicamente deve tal sua qualunque letteratura, scritti in italiana favella riverentemente indirizza » [pp. 7-8]. Sono tante le cose, e cose sostanziali, ammassate in questa dedicatoria, che la mente non è capace di raccoglierle in un pensiero solo. Il senso scopresi mediante la percezione di varî concetti successivi e parziali, per li quali corre la mente, senza posarsi, sino al fine. Ma ciò è indifferente per noi. Rimane sempre vero, che la sostanza delle cose consiste negl'interiori concetti.

Valga questo per molti altri esempi di periodi complicatissimi.

(4) E compiutamente: vedasi al n. VI il perché di questa clausola.

(5) Sovente accade, che di molte o poche, fra le idee immediatamente espresse, non si percepiscano se non i segni, cioè non si abbia se non la percezione delle parole ascoltate o lette: idee semplicemente verbali, sensazioni ottiche ed acustiche. Lo avvertiamo per incidenza, essendo circostanza inconcludente nel presente nostro tema.

V

Le idee spieganti spettano allo stile, e non alla sostanza delle cose ([6]). Infatti il citato aforismo del Beccaria si potrebbe esprimere con altre parole, cioè con altre idee spieganti.

Similmente la patetica riflessione di Saulle sulla propria infelicità, egregiamente espressa nella tragedia dell'Alfieri:

> Quanti anni or son, che sul mio labbro il riso
> Non fu visto spuntar!
> [II, I]

Senza alterarne la sostanza, verrebbe esposta con leziosaggine da umanista amplificando: *Quante volte non tornarono le fronde agli alberi, le messi alle campagne, le nevi sulla terra tutta, dacché occhio d'uomo non vide atteggiarsi al riso le mie sconsolate labbra.*

Un terzo esempio. Virgilio verseggiò:

> Sic fatur lacrymans, ⟨Enea⟩ classique immittit habenas,
> Et tandem Euboicis Cumarum allabitur oris.
> [*Aen.*, VI, 1-2]

Nella versione di Annibal Caro l'originale pensiero è certamente mantenuto intatto; ma non è conservata a puntino la grazia delle idee spieganti, la parsimonia e brevità dell'impareggiabile latino:

> Così piangendo disse, e navigando
> Di Cuma in ver l'euboica pianura
> Si spinse a tutto corso, onde ben tosto
> Vi furon sopra, e v'approdaro alfine.
> [VI, 1-4]

VI

Non è sempre necessario di articolare parecchie idee spieganti, a fine di dar altrui ad intendere un interiore concetto. Talora basta

---

([6]) Più innanzi dimostreremo, che non tutti gl'interiori concetti appartengono alla sostanza delle cose. Ve n'ha di quelli cui è d'uopo di risguardare siccome idee di stile. Tratteremo anche il non facile quesito: se e qual parte abbia lo stile persino ne' concetti interiori, precipuamente spettanti alla sostanza di un discorso o scritto.

proferire una parola sola, la quale accenni tutto il rimanente, che lasciasi sottinteso. In prova analizziamo il noto dialogo di Antigone e Creonte ideato dall'Alfieri.

CREONTE

Scegliesti?

ANTIGONE

Ho scelto.

CREONTE

Emon?

ANTIGONE

Morte.

CREONTE

L'avrai.

[IV, I]

L'interrogazione *sceglìesti* si riferisce alle precedenti scene della tragedia; cioè all'intimazione fatta da Creonte ad Antigone di sposare Emone o perdere la vita. Dunque da quel solo ed asciutto verbo veniamo a capire l'intero senso: *hai scelto fra gli sponsali con Emone e la morte*? La risposta *ho scelto*, sebbene letteralmente non significhi se non l'idea *ho fatto una scelta*, senza menomamente esprimere su quali cose si dovesse farla, ci suggerisce necessariamente la proposizione compiuta, *ho scelto fra i due partiti, de' quali mi hai proposta l'alternativa*. La parola *Emon*? non dinota solamente il personaggio nominato, equivale alla spiegata interrogazione *Ti sei piegata ad acconsentire alle nozze con lui*? La parola *morte* poi significa ovviamente: *ho anzi deliberato di lasciarmi trucidare*. Così ciascuna locuzione esprime una picciola parte di un interiore concetto complessivo; e guida tuttavia la mente di chi l'ascolta a congetturarne e conoscere il complesso

intero. Maniera d'altronde, che accresce energia allo stile, indicando le compresse emozioni e il costume degl'interlocutori.

Altre abbreviature, benché dal lato estetico estremamente dissimili dalle precedenti, sono le insegne delle botteghe, i viglietti di visita, ecc. *Spezieria, sartore da uomo, all'albergo di Londra,* ci fanno capire le grammaticali proposizioni: *questa bottega è una spezieria, un sartore da uomo dimora qui, questa è la locanda denominata l'albergo di Londra.* Per definirle magistralmente, cosiffatte abbreviature, sono altrettante figure d'ellissi (7).

Che se realmente un'idea sola venisse esternata con un solo termine, lo stile non avrebbe luogo. Chi pensa la nozione *virtù,* la nozione *esercito,* e pronuncia i due vocaboli *virtù, esercito,* accoppia un segno esterno ad una percezione della sua mente: pensiero e voce (8).

VII

Alle idee impiegate per manifestare, parte a parte, un interiore concetto, alcune volte se ne aggiungono delle altre, a guisa d'appendice. Diciamo *a guisa d'appendice,* avvegnaché omettendo tali idee, il concetto sarebbe stato espresso compiutamente ed esplicitamente articolato.

---

(7) Non vi maravigliate, se troviamo stile persino nelle insegne delle bettole. Qualunque volta si enuncia una proposizione in un modo e si potrebbe anche enunciarla con altro giro di parole, meglio o peggio, a noi pare che vi sia sicuramente dello stile. Lo stile, infatti, suole comunemente denominarsi *maniera d'esprimere i propri pensieri*: definizione assai superficiale, definizione ambigua; ma che ha una parte essenziale ed irrepugnabile di vero.

Nemmeno stupitevi, se parliamo di tali minuzie dopo avere professato, che ci limitiamo alla letteratura. Parlare o scrivere, fosse pure l'indirizzo d'una lettera, è un'arte. Bisogna impararla, e l'imparano anche gli idioti. Gli oratori, gli uomini di lettere vi si applicano con maggiore impegno, vuoi nell'apprenderla, vuoi nell'esercitarla: la trattano con ponderatezza e con intenzione di sfoggiare bella facondia. L'idiota fa come vien viene; anch'egli però talvolta si spiega bene e talvolta male. Ora, a codest'arte applichiamo per estensione il nome di *letteratura* nel presente opuscoletto. Vi pare esteso troppo? Classificate diversamente a vostro beneplacito. Non caleremo la visiera.

(8) In simili casi la sostanza delle cose viene immediatamente ed adeguatamente espressa da un vocabolo; l'isolata idea *virtù,* l'isolata idea *esercito* costituiscono propriamente ed essenzialmente il pensiero, che si ha dinanzi allo spirito. Ma cosiffatte idee, quantunque sostanziali, non sono però concetti interiori, nel senso che abbiamo attribuito di sopra a questa locuzione. Infatti abbiamo bensì detto che i concetti interiori non si possono esprimere immediatamente con un appropriato segno del linguaggio; ma però non lo abbiamo asserito generalmente di ogni sorta di pensieri sostanziali, che si presentano alla mente umana.

Nella descrizione d'Euripide: *I cavalli mordendo co' denti il freno, temprato nel fuoco, imperversano bizzarramente: né rispettano la mano del guidatore, le briglie ed il cocchio* [a], l'osservazione incidente *temprato nel fuoco* è un'appendice. Essa non serve né a spiegare positivamente, né a dipingere poeticamente il furore de' cavalli d'Ippolito. È un di più, una vaghezza mera di stile.

> Plantis et durae coryli nascuntur et ingens
> Fraxinus, Herculeaeque arbos umbrosa coronae,
> Chaoniique patris glandes: etiam ardua palma
> Nascitur, et casus abies visura marinos.
>
> [II, 65-8]

Così Virgilio in un luogo della sua *Georgica*: ove è chiaro che l'intento sostanziale del didascalico agrario era d'insegnare, che il nocciuolo, il frassino, il pioppio, l'abete e la palma vengono di marzo. La perifrasi *ombroso albero, di cui si fanno le corone ad Ercole*, l'allusione agli oracoli di Giove Caonio, *ghiande del Caonio padre*, la eccellente riflessione, *abete che vedrà le fortune di mare* sono abbellimenti di faconda e poetica sposizione [9].

VIII

Certi periodi ci recano alla mente due concetti separati, uno de' quali è significato letteralmente dalle idee spieganti, l'altro è suggerito. Questo secondo è sostanziale, quel primo deve attribuirsi unicamente allo stile.

« Nessuno si aspettasse mai nell'aprire questo libercoletto di trovarvi per entro altro che di que' comuni pensieri, o insulsi o falsi, che si trovano nella maggior parte de' versi arramacciati da' nostri sciocchi pastori arcadi » [b]: scrive il Baretti in proposito di un meschinissimo poeta.

Chiunque legge si avvede che lo scopo del critico era di pro-

---

[a] [*Hipp.*, vv. 1229 ss.].

[9] Rigorosamente la perifrasi e l'allusione qui citate non si dovrebbero chiamare *appendici*, giacché non sono aggiunte alle parole indicanti la cosa, ma sostituite a quelle, a *pioppo* e *quercia*. Vedasi il seguente numero ottavo.

[b] [« La Frusta letteraria », n. 19, in *Opere* ..., II, p. 333].

nunciare, che quel libercoletto era pessima poesia, come tante altre pessime poesie arcadiche, dalle quali fu altre volte infestata la letteratura italiana. Non era già propriamente di premunire le persone contro al pericolo di sperarvi del buono, avvertimento letteralmente dato dalle parole *nessuno si aspettasse mai.*

Tacito racconta, che Germanico, in un frangente di tumulti soldateschi ed alle vociferazioni di taluno che mostravasi pronto ad esaltare lui all'impero, inorridito alla proposta di usurpare il trono, dichiarò voler piuttosto rinunziare alla vita che al dovere; e sguainata un'arma, fece il cenno di alzarsela contro al petto. Ciò che vedendo alcuni de' malcontenti, gli si appressarono confortandolo a ferirsi: *proprius incedentes, feriret hortabantur.* Il Davanzati traduce: *Accostatiglisi diceano, ficca, ficca* ([a]).

È chiaro, che il volgarizzatore non volle inventare di proprio capo, che quei soldati proferissero in latino parole equivalenti in tutto il rigore di grammatica al fiorentino *ficca, ficca.* Egli si servì di questo mezzo per farci indirettamente intendere, che lo stimolavano a trafiggersi o con parole o con inarticolati clamori o con cenni e gesti; le quali cose tutte, se non sono specificate dalla generalissima frase dell'antico storico, non sono nemmeno escluse.

IX

Vi è un'altra sorte d'interiori concetti, i quali attribuire si debbono unicamente allo stile, benché non ne suggeriscano di ulteriori e sostanziali.

Alludo a certe transizioni, a certe brevi avvertenze, a certe materiali conclusioni de' discorsi o de' paragrafi d'un discorso. Per cagione d'esempio: *Prima di progredire più oltre giova rispondere ad un obbietto. Se ci siamo trattenuti a lungo nella prima parte, saremo brevi nella seconda.* Il *Quod erat demonstrandum,* formola usitatissima nel finir le dimostrazioni geometriche, ecc. Cancellate tali periodi, e non avrete mutato nulla alla sostanza del componimento.

Ben inteso, che ciò non affermasi di tutte le conclusioni, av-

---

([a]) [*Ann.*, I, 35, in *Opere* ..., pp. 48-9].

vertenze o transizioni, le quali incontransi ne' libri; e che si lascia alla pratica di un ovvio buon senso la diligenza di discernere e definire i casi speciali.

Concetti meri di stile sono altresì le intitolazioni de' capitoli, paragrafi, sezioni, ecc. Se ne può far senza, come gli antichi: ma servono ad agevolare e talvolta a render più dilettevole l'approfondimento delle materie che si trattano.

X

Hannovi ancora delle altre specie di concetti interiori, i quali appartengano unicamente allo stile, almeno qualche volta?

Sì: quantunque non sappiamo dare teoricamente una generale regola per riconoscerli ad uno ad uno. Alle volte una narrazioncella è un incidente sostanziale anche negli scritti di ragionamento: alle volte viene introdotta per mero abbellimento di esposizione. Dicasi lo stesso di certi motti ameni e di certe comparazioni. Come stabilire nulla a priori? Dipende spesso dal carattere del componimento, dal fare degli autori e da mille circostanze.

XI

E i concetti sostanziali? Nei primi numeri di questo scrittarello abbiamo preaccennato di voler determinare, se questi almeno fossero totalmente stranieri allo stile e separati da lui. Sdebitiamoci della promessa nostra.

Osservate praticamente quello che succede nella vostra mente in ascoltando oppure in leggendo composizioni di vario genere. I sostanziali concetti non vi si presentano segregati dalle idee spieganti e dalle appendici. Voi capite la sostanza, il midollo del componimento: ma ciascuno de' sostanziali pensieri si amalgama coll'immediato effetto, colle emozioni, colle immagini, con cui lo circonda, offre ed abbellisce la facondia dell'autore. Viceversa, l'effetto delle idee spieganti, le grazie dell'esposizione arrivano all'animo vostro e lo dilettano cumulativamente col piacere intellettuale che ricevete dall'apprendere e sentire le idee sostanziali. Se poi le idee sostanziali sono passionate, quanto maggiormente il loro effetto non si confonde con quello delle singole emozioni,

comunicatevi dalle menome frasi, dall'energia delle parole e persino dalla materiale armonia di esse!

Sotto a questo punto di vista pertanto anche i concetti sostanziali influiscono sullo stile, si amalgamano con lui.

Che se avendo inteso un periodo, ne considerate la sostanza con un separato atto dello spirito, cioè riflettete alla verità di raziocinio, alla novità positiva, a checché altro siasi sostanzialmente contenuto nel periodo medesimo, in tali casi i vostri interiori concetti riusciranno interamente segregati ed estranei all'esposizione.

Non lusingatevi però di poter sempre accorgervi con certezza se ebbero luogo cotesti separati atti. Sono cose per le quali non abbiamo compasso buono a misurarle: si valutano approssimativamente colla discrezione dell'occhio.

XII

Indeterminati parimente lasceremo i limiti a cui si estende un'altra attribuzione dello stile, la quale concerne la collocazione e distribuzione de' concetti, materie e cose in ogni componimento.

Se per esprimere gl'interiori concetti, da cui risulta la sostanza di un discorso o scritto, sono necessarie le idee spieganti, alle quali si possono annettere immediatamente le parole del linguaggio; alla regolare esposizione de' concetti stessi, e generalmente delle materie e cose contenute in qualsivoglia libro o ragionamento, è necessario l'ordine. Prendendo i periodi d'un capitolo e tramutandoli di sito, gli ultimi al principio, i primi alla metà, alla rinfusa tutti, e facendo uguale scempio de' capitoli in un volume e de' volumi in un trattato, si capirebbe più nulla?

L'ordine comincia dalla divisione generale di ciascun'opera, e va sino alla disposizione de' periodi in ogni paragrafo, de' membri e degl'incisi in ogni periodo e delle parole in ogni inciso. A quale punto di siffatta serie di lavori concatenati fra loro e subordinati l'uno all'altro, a quale preciso punto diremo noi che cominci ad avervi parte lo stile? Ciascuno ne ragioni a suo talento, a norma de' componimenti che gli piacerà di prendere per soggetto delle proprie riflessioni.

XIII

Ad ogni modo lo stile vi ha la sua parte, siccome ne ha moltissima in tante altre fra le cose, delle quali consta ogni componimento.

Non recherà pertanto stupore, se qualche volta dicasi *stile* quasi per sinonimo di *composizione*. *Il tale dovrebbe attenersi unicamente allo stile anacreontico*: viene a dire, che dovrebbe comporre sempre cose anacreontiche, e per la sostanza e per l'esposizione. *Quel poeta non è atto allo stile pindarico*: significa, che gli manca l'entusiasmo e il brio pindarico nell'invenzione, ne' pensieri e nelle frasi [10]. *Lo stile di quell'oratore è veramente popolare*, cioè, le cose ch'egli dice e il modo con cui le dice sono proporzionate all'intelligenza del popolo.

Conclusione

Tecnicamente e propriamente lo stile per la letteratura è una delle cose che entrano ne' componimenti. Ma quanto varie, quanto estese ne sono le attribuzioni!

Esso ha parte nella distribuzione ed ordine de' pensieri che si svolgono e delle materie che si offrono all'attenzione de' leggitori o ascoltanti.

Non si può dire che i concetti sostanziali gli siano totalmente estranei. Altri concetti gli appartengono in proprio; e tra questi le intitolazioni, molte transizioni, le circonlocuzioni vere, molte similitudini e cenni o cose episodiche; e que' concetti letteralmente significati, i quali ne suggeriscono degli altri riconosciuti per li sostanziali.

Oltre a ciò spettano allo stile le idee spieganti od indicanti, mediante le quali si esternano od accennano tutti gl'interiori concetti. A lui debbonsi le appendici esornative, abbellimenti d'esposizione non necessarî all'enunciazione degl'interiori concetti stessi.

Infine gli appartengono le parole, in quanto la convenienza e purità del linguaggio costituiscono uno de' pregi dello stile; e con tale intento vengono prescelte, cribrate ed impiegate dagli

---

[10] Cioè quel qualsiasi non so che, a cui è di pratica il dare l'epiteto di *pindarico*.

scrittori e dicitori colti: siccome viceversa è vizio di stile ogni barbarismo, solecismo od altra disconvenienza di parlatura.

E qui vorremmo compendiare cotesta enumerazione degli attributi dello stile, racchiudendoli in una formola; alla descrizione di essi sostituire una definizione. Ma, cortesi, che finite di leggere, le paginette che avete davanti somigliano ad uno di que' paesi poveri, nei quali circola più moneta erosa, che non argento ed oro. Invece adunque di un bel napoleone o di un lucido sovrano nuovo, contentatevi d'un cartoccio di quattrinelli. Possa essere almeno rame di buona tempra, verità e non errori!

III

APPENDICE

FRAMMENTO INEDITO

Ermes Visconti offre al suo indulgente Cecchino questo frammento destinato alla stampa, ma lasciato inedito, perché: Manzoni disse all'autore che le idee di lui non erano essenzialmente conformi a quelle di Grossi: e lo scrivente aggiunge che forse Grossi non era malcontento de' suoi *Lombardi alla Prima Crociata* precisamente pel motivo della mescolanza di vero e di finto.

A ogni modo: dopo le parole *il Sig.r Walter Scott* dell'edizione, il frammento terzo di essa doveva terminare col seguente paragrafo che fa strada al *Frammento inedito.*

Così:

Eppure i due nostri concittadini nel secreto de' loro cuori non si tennero paghi d'un così importante ed ingegnoso, e da loro stessi procacciato perfezionamento. Vi si fermarono, perché parve il manco male, non perché lo stimassero bene in assoluto.

Frammento quarto

Sì durante il lavoro, e sì dopo di averlo compiuto, rassettato e corretto, gli scrittori dei *Promessi Sposi* e dei *Lombardi alla prima Crociata* non sentivano pienamente contento il loro severo buon gusto, qual volta tornavano a meditare su cotesto miscuglio di fatti veri e di finti, sebbene armonizzati e contemperati col più sottile accorgimento. « Questo genere di composizioni », dicevano essi, « ha un non so che ... Vorrei tutto storico o tutto ideale ».

Ma il Sig.r Manzoni, estendendo più oltre la veduta, giunse a pronosticare, che verrà un tempo in cui gli uomini più non si cureranno di romanzi, novelle, poemi, e né manco di tragedie e commedie. Egli opina che agli uomini di qualche futura [età] verrà a noia di spendere il tempo in ascoltare storielle: che vorranno del vero, e soltanto il vero: che penseranno esserci tante cose reali sconosciute ancora, che proprio non monta il pregio

logorarsi l'ingegno per iscrivere volumi di fole. « Le fole », sclameranno que' nostri posteri, « stanno bene co' bambini (1), per addormentarli o per mantenerli seduti presso la madre, mentre le narra; ed intanto maneggia l'ago non frastornata dai clamorosi fanciulleschi tripudî. Noi siamo finalmente divenuti uomini adulti. E voi, poeti drammatici, perché fantasticare parole da mettersi in bocca ad attori, i quali figurino Cesare o Bruto, Edipo o pure Macbeth, Desiderio o Carlo Magno? Se sapete quello che dissero davvero, insegnatecelo: se non lo sapete, lasciateci stare ».

Con quali raziocinî il Sig.r Manzoni fiancheggi il suo pronostico, non soggiungerò. Me ne manca un'adequata notizia; e non voglio falsarli ed indebolirli. Ei ne ha trattato, con elaboratissima meditazione, in una lettera inedita al famoso Goethe, recentemente pianto dal mondo letterario. Desideriamo, benché poco speriamo, che esca in istampa.

Ma la profezia letteraria del Sig.r Manzoni sarà ella per avverarsi, o pure no? Asteniamoci dal portarne giudizio: né sarebbe convenevole il pronunziare decisioni prima d'avere pesato attentamente e vagliato con diligenza i ragionamenti di lui.

Bensì scriveremo con fiducia due cose.

Primieramente, che il secolo in cui si verificasse una cotale rivoluzione del gusto, sarebbe un'epoca nella quale il pensare degli uomini avrebbe acquistato maturità maggiore di gran lunga, che non ne abbia di presente; ed al certo non è un'epoca vicina.

In secondo luogo: che il Sig.r Manzoni riconosce che a' nostri giorni la mescolanza di reale e di finto, bene acconciata, deve naturalmente riuscire aggradevole.

Lodiamo pertanto questi lavori ingegnosi e proporzionati alla nostra condizione intellettuale. Bramiamo soltanto che se ne tolga ogni abuso. I romanzi e gli scritti drammatici non servano d'occasione a veruno d'abbandonarsi ad un grazioso divagamento di spirito, il quale si pascoli di chimere allucinanti, o vada traviato in perniciose esagerazioni d'affetti fantastici. Facciamo voti, che

---

(1) Questa *prosopopea* è farina del saccaccio nostro. Il Sig.r Manzoni l'avrebbe acconciata ben meglio di così.

i romanzi, le novelle, i poemi, le commedie, le tragedie sieno composte, non solo con felicità letteraria; ma con ponderazione morale, fedele allo spirito del cristianesimo; che le poesie dettate in altro modo, con altro carattere, non trovino lettori; infine, che le amene invenzioni, scene e racconti, si piglino a sollievo di studî ed occupazioni più gravi; come i zuccherini a mensa, dopo di avere fornito convenevolmente lo stomaco degli alimenti necessarî alla vita.

NOTE

NOTA CRITICO-BIBLIOGRAFICA

L'attività di Ermes Visconti (1784-1841) appare segnata da una spezzatura che ne separa violentemente l'opera in due tronconi: tra la produzione di tipo giornalistico e militante dell'epoca del «Conciliatore», e quella di carattere filosofico, più modesta e cristianamente impegnata degli ultimi anni, si pone la conversione, o meglio crisi spirituale, del 1827. Vale la pena ricordare che non si tratta di una data casuale, ma di un anno, in certa maniera, emblematico, in quanto coincide con la prima edizione dei *Promessi Sposi*, cioè con la chiusura di tutto un ciclo di ricerca e costruzione che aveva impegnato per anni quel Manzoni di cui Visconti era stato a lungo il collaboratore, amico, e quasi portavoce più fidato. Il 1827 segna evidentemente, per intuibili motivi, non soltanto l'inizio di un graduale allontanamento tra Manzoni e Visconti, ma anche uno dei momenti salienti della fase di crisi o ripensamento che aveva investito pressoché tutti i protagonisti del primo romanticismo. In Visconti, portato da sempre a radicalizzare i termini dei conflitti culturali e la loro possibilità di alternativa, la fase di trapasso assume i contorni di una vera e propria frattura, fino a un'ansiosa ricerca di rinnovamento e alla sconfessione dell'attività degli anni precedenti: egli giunge al punto di distruggere le proprie carte sistematicamente, dà alle fiamme le lettere dei corrispondenti e scongiura che si faccia altrettante con le proprie. Così egli ottiene, in pochi anni, di cancellare le tracce di un'attività che, se gli aveva provocato fin dal 1819 le critiche severissime dello Zaiotti [1] che lo rimproverava di essere

---

[1] P. Zaiotti, *Critica del sermone di Giovanni Torti «Sulla poesia» e delle «Idee elementari sulla poesia romantica» di Ermes Visconti*, «Biblioteca Italiana», IV, t. XIII, 1819, pp. 147-69; riprodotto in *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, a cura di E. Bellorini, Bari 1943, II, pp. 5-28 (Reprint 1975 a cura di A. M. Mutterle). Da ricordare anche l'attacco che al Visconti fu indirizzato da Pietro Molossi, *Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo — tra un Alemanno, un Italiano, un Inglese e uno Spagnuolo*, «Attaccabrighe», 31 gennaio, 7 febbraio, 21 febbraio 1819; v. *Discussioni e polemiche sul romanticismo* cit., II, pp. 46-49.

mediocre prosatore e trattatista, dotato di uno scarso senso della dignità letteraria di certi argomenti, aveva ottenuto ampi consensi addirittura in campo europeo, riscuotendo la stima, l'ammirazione e un probabile plagio di Stendhal (2) e la traduzione in francese da parte di Fauriel del *Dialogo sulle unità* (3). Nel giro di pochi anni, sull'ultimo Visconti cala praticamente il silenzio. Epistolari, testimonianze e memorie dei vari Berchet (4), Cherubini (5), Tommaseo (6), risuonano, a più o meno

---

(2) Si veda Stendhal, *Correspondence*, I, *1800-1821*, Préface par. V. Del Litto, Edition établie et annotée par H. Martineau et V. Del Litto, Paris, 1962, pp. 951, 955. Per l'insieme dei rapporti tra i due, cfr. T. Benedetto, *Ermes Visconti e Stendhal. Contributo alla storia della critica romantica*, Arezzo 1921, in particolare pp. 13-26; e P. P. Trompeo, *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*, Roma 1924, pp. 7, 83-125.

(3) *Dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages dramatiques par M. Hermès Visconti*, in *Le comte de Carmagnola, et Adelghis*, Tragédies d'Alexandre Manzoni, traduites de l'italien par M.-C. Fauriel, Paris 1823.

(4) Fa testo il passo della lettera indirizzata il 24 luglio 1827 dal Berchet a Costanza Arconati, e riportato dal Bellorini, *L'amicizia di Giovanni Berchet per Alessandro Manzoni*, in «GSLI», 1912, p. 407: «Sa che quasi ho piacere ch'Ella non vada a Milano? Ella sa ch'io non sono né irreligioso per professione, né nimico neppure di chi è divoto più di me. Ma in casa Manzoni c'è uno spirito di proselitismo da qualche tempo in qua, che si attacca agli altri, e conduce infine ad una malinconia insalubre. Già Ella saprà la conversione di Ermes Visconti. Quella smania di teologare mi è pure antipatica, e un gran teologare si fa in casa Manzoni. Chi è un poco debole di spirito finisce così negli scrupoli; e Visconti mi si dice esserne già sulla via. Ho opinione che Dio possa servirsi ed adorarsi in illarità di spirito, come dicono le Scritture» (ora in *Lettere alla marchesa Costanza Arconati*, a cura di R. Van Nuffel, Roma 1956, I, pp. 165-66). Utile confrontare con questo anche il giudizio, un po' più tardo, di Julie Manzoni, contenuto in una lettera a Fauriel del 7 aprile 1829: «Si je voulais vous dire un mot d'Hermès je ne saurais que vous en dire en vérité, car il est devenu un si drôle d'homme que non seulement on ne sait qu'en dire mais même qu'en penser» (in *Carteggio* di Alessandro Manzoni, a cura di G. Sforza e G. Gallavresi, Milano 1912-21, II, p. 505).

(5) Si veda quanto riporta C. A. Vianello, *Tempi minori* (*spigolature milanesi dal diario inedito di Francesco Cherubini*), «Arch. St. Lomb.», n.s., 1-2, gennaio-giugno 1940, pp. 215-37, a proposito di questa nota estesa dal Cherubini in data 27 luglio 1827, dopo avere accennato ad altra questione: «Questa faccenda va attaccata insieme colla conversione di Ermes Visconti il quale (se è vero ciò che mi si dice) è dato nel bigotto al di là d'ogni credere...» (p. 219; puntini nostri). Interessante anche la testimonianza, sia pure riferita ad anni più tardi, del Cantù, *Reminiscenze*, Milano 1882, II, p. 38: «Manzoni, senza approvare quel tenore severo, ne parlava con rispetto, e leggeva, sebbene non lodasse, i libri suoi ch'e' gli portava... Ve l'incontrai una sola volta, e il parlar suo era d'un padre del deserto, o, se vogliasi, d'un solitario di Portoreale. Narrò che stava scrivendo una *Politica Cristiana*, sul che Manzoni prese la parola, analizzando l'opera omonima di Bossuet. Il marchese, prima di lasciarci, ci regalò e ci raccomandò certe sue *Litanie* su diversi misteri e argomenti devoti» (puntini nostri).

(6) «Un giorno mi trovai quando il Rosmini entrò senza troppo volerlo in un principio di disputa filosofica col Visconti, il quale, al sentire annunziato semplicemente uno di que'

breve distanza dalla sua conversione, di una stupita o addolorata, quando non ironica ([7]) perplessità, per un atteggiamento nel quale sembra di intravedere una sostanziale mancanza di equilibrio. E anche se Visconti da questo momento potrà contare sull'amicizia e il conforto del Rosmini, la secca recensione del Romagnosi ai *Saggi filosofici* del 1829 ([8]) suggella l'ormai definitiva e irrimediabile estraneità tra l'autore e l'ambiente che lo aveva culturalmente plasmato. Negli ultimi anni, Visconti si ritirerà a Crenna e Somma Lombarda, intrattenendo rapporti con pochissime persone, tra cui prediletto sarà Francesco Melzi ([9]): l'antico vastissimo ventaglio di interessi si è considerevolmente ristretto, incanalandosi in una ascesi caratterizzata dalle opere di penitenza e di pietà esercitate quotidianamente. Le opere a stampa che continuerà a pubblicare, e che comprendono, oltre ai testi di devozione vera e propria, antichi progetti di lavoro rielaborati e mutilati, non avranno più alcuna concreta incisività sulla discussione culturale del suo tempo, apparendo del tutto estranee e notevolmente inferiori all'immagine che di sé Visconti aveva lasciato al tempo della sua prima attività. Dopo un'interessante pagina del Maroncelli ([10]), che offre un primo schema-

---

principi che il Rosmini poi svolse con tanta fecondità di dottrina, parendogli cosa assurda da non meritare manco risposta, il nobil uomo, con un piglio insolente più grossolano d'ogni ingiuria volgare, si prese in braccio un de' bambini del Nostro a vezzeggiarlo con affettata tenerezza. Ma, debole di testa com'era, quando si fece credente, andò subito al di là, e ragionava non so che della Grazia pendula sulle teste degli uomini » (in *Colloqui col Manzoni,* pubblicati per la prima volta e annotati da T. Lodi, Firenze 1928, p. 171).

([7]) È il caso soprattutto del Tommaseo, *op. cit.*

([8]) Dopo avere avanzato tutta una serie di riserve, il Romagnosi concludeva: « Bastino questi cenni per iscusarci se non ci sembra di dovere in ogni parte aderire ai principj ideologici dell'autore di questi saggi. Noi ci asteniamo dal seguire le mistiche digressioni dell'autore: e se dall'angustie di questo giornale ci sarà permesso, passeremo in più opportuna occasione a parlare degli altri argomenti puramente filosofici che possono servire di profitto ai nostri lettori » (*Saggi filosofici di E. Visconti,* in « Biblioteca Italiana », 1829, vol. LVI, p. 195).

([9]) Circa l'amicizia con il Melzi, v. A. M. Mutterle, *Dalle carte di Ermes Visconti. Il carteggio con J.-F. Champollion e un frammento inedito,* in « GSLI », 1969, pp. 260-86, e relativa bibliografia. La lettera di Visconti al Melzi in data 12 giugno 1831, pubblicata da D. Isella in « Strumenti critici », ottobre 1970, pp. 289-93, sotto il titolo *Una lettera di Ermes Visconti,* e che era già compresa nel mio contributo alle pp. 263-66, non è in realtà un messaggio epistolare in senso stretto, come sembra credere Isella, ma una lettera accompagnatoria con valore di dedica al Melzi (cosa ben diversa) del dono del carteggio con Champollion, e incomprensibile se separata dal carteggio stesso. Si veda a tale proposito la mia *Rassegna viscontiana (1964-1973),* in « Lettere Italiane », 1974, 1, pp. 93-105.

([10]) P. Maroncelli, *Addizioni a « Le mie prigioni »,* Parigi 1834; poi in *Opere complete di Silvio Pellico,* Milano 1875, p. 475.

tico tentativo di bilancio storico, e la biografia del Cossa [11], immediatamente successiva alla morte, su Visconti cala in pratica il silenzio, fino al terz'ultimo decennio del secolo. Le sue opere filosofiche non conosceranno nell'Ottocento una sola ristampa; e quanto al secolo successivo, bisognerà attendere la silloge raccolta dal Saccenti nel 1972 [12]; i suoi scritti giornalistici fondamentali, invece, *Idee elementari sulla poesia romantica* e *Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*, entreranno di diritto in tutte le più qualificate sillogi moderne sulla polemica classico-romantica, da Bellorini [13] a Calcaterra [14].

Sarà grazie alla memorialistica di fine Ottocento, con i consuntivi dei vari Arrivabene [15] e Cantù [16], che, sia pure sbrigativamente, si comincerà a tentare un bilancio o una sintesi dell'attività di Visconti. Si sviluppa nelle pagine dell'Arrivabene (ma ne avevano parlato fin dal 1825 il Mayer [17] e più tardi il Cossa), l'interpretazione storica che vede nella filosofia e, in genere, nel romanticismo germanici, la fonte delle teorie di Visconti; ed è una tesi che troverà fortuna nei successivi lavori di Clerici [18], Gallavresi [19], Li Gotti [20]. Il Cantù rilancia la pro-

---

(11) G. Cossa, *Elogio al marchese Ermes Visconti patrizio milanese*, Milano 1842. Dalle pagine del Cossa è possibile estrarre, al di là degli intenti elogiativi, importanti notizie biografiche sugli studi giovanili un po' da autodidatta, presso l'Università di Pavia, e le amicizie con Cuoco, Romagnosi, Bossi. Vengono puntualizzati anche gli incarichi ricoperti presso il Regno d'Italia: tenente officiale nella milizia urbana, assistente al Consiglio di Stato (p. 7). Il Cossa fornisce inoltre taluni spunti che verranno tenuti anche troppo presenti dalla storiografia successiva: la vocazione alla metafisica (p. 4) e la predilezione per i filosofi tedeschi, tra i quali Fichte ed Hegel (p. 28).

(12) E. Visconti, *Saggi di poetica romantica*, a cura di C. Saccenti, Milano 1972.

(13) *Discussioni e polemiche sul romanticismo* cit.

(14) *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, Torino 1951.

(15) G. Arrivabene, *Un'epoca della mia vita*, Mantova 1875, pp. 96-97: «Intraprese lo studio della metafisica tedesca che volle seguire nel suo medesimo focolare; nell'insegnamento e nella conversazione dei Fichte, delli Schelling, ecc.»; ma si tratta di notizie che non fanno che parafrasare le parole del Cossa: «... ebbro di sregolate passioni studiava con intensa applicazione sui volumi di Hegel e Fichte ...» (*op. cit.*, p. 28; punti nostri).

(16) C. Cantù, *Il «Conciliatore» e i Carbonari*, Milano 1878, p. 31.

(17) E. Mayer, *Lettere dalla Germania all'Accademia Labronica. Goethe e i romantici italiani*, «Antologia», XX, dicembre 1825, pp. 26-27: «Si loda in questo giovine grande acutezza di spirito».

(18) E. Clerici, *«Il conciliatore»*, Pisa, in «Annali R. Sc. Norm. Sup. Pisa», vol. XVII, 1903, p. 21.

(19) G. Gallavresi, *Per l'interpretazione di due lettere manzoniane*, in «GSLI», 1912, p. 268.

(20) E. Li Gotti, *G. Berchet. La letteratura e la politica del risorgimento nazionale*, Firenze 1933, pp. 119-26.

posta di un Visconti impegnato in una funzione mediatrice tra le istanze di romanticismo e classicismo ([21]); e tale ipotesi influirà poi sulle pagine di Cazzamini Mussi ([22]). Si tratta di schemi interpretativi modesti, ma non privi di peso, dato che sono destinati ad avere discreta fortuna presso la storiografia novecentesca, quasi a documentare le scarse possibilità di manovra offerte da un autore che abbia lasciato dietro di sé testimonianze tanto monche ed ambigue: è assente insomma un deciso tentativo di storicizzazione, e ci si limita ad accettare, senza possibilità di approfondimento, i due contrastanti e incompleti profili del giornalista e del metafisico.

Nel 1899 è però da segnalare l'intervento, assai importante anche se parziale, del Gentile ([23]), che apre la via a una prima decisa rivalutazione del Visconti filosofo e si avvicina al riconoscimento di una sua funzione storica nell'opera di sintesi tra ideologia e tendenze spiritualistiche; non trascura però di dare adeguato rilievo alla presenza dei pensatori scozzesi, accanto a quella di Kant. Un'ipotesi, quella gentiliana, storicamente corretta, anche se articolata attraverso un discorso che rimane interno alla filosofia, trascurando rilievi più concretamente sociologici e storici, e destinata a riscuotere notevole fortuna nei decenni successivi: influirà, in misura diversa, sui lavori di Clerici ([24]), Gabbuti ([25]), Capone Braga ([26]), Leone De Castris ([27]). Di poco posteriore al contributo del Gentile è però anche il ritratto, acuto ma non privo di eccessi e distorsioni, che di Visconti fornisce il Borgese nella sua *Storia della critica romantica in Italia* ([28]): il critico milanese viene

---

([21]) *Il «Conciliatore» e i Carbonari* cit., p. 31.

([22]) F. Cazzamini Mussi, *Il giornalismo a Milano dalle origini alla prima guerra d'indipendenza*, Milano 1934, p. 296.

([23]) *Rosmini e Gioberti*, in «Annali R. Sc. Norm. Sup. Pisa», vol. XIII, 1899; afferma di Visconti alle pp. 16-17: «dovrebbe registrarsi altresì nella storia della filosofia italiana, per certi suoi dimenticati *Saggi filosofici*, dove, prima ancora che venisse a luce il *Nuovo Saggio* del Rosmini... si dilunga con analisi spesso acute e ingegnose dal sensismo, allora sempre in fiore mercè le dottrine del Gioja e del Romagnosi» (puntini nostri).

([24]) *Op. cit.*, p. 22.

([25]) E. Gabbuti, *Il Manzoni e gli ideologi francesi*, Firenze 1936, p. 176; il giudizio su Visconti pensatore è per la verità abbastanza limitativo, ma ne ammette comunque una certa emblematicità storica.

([26]) G. Capone Braga, *La filosofia francese e italiana del Settecento*, Padova 1942², II, pp. 114-18.

([27]) A. Leone De Castris, *L'impegno del Manzoni*, Firenze 1965, p. 270-71.

([28]) Napoli 1905; rist. Milano 1965, pp. 181-202; le successive citazioni si riferiranno a quest'ultima edizione.

collocato nella categoria del « romanticismo dottrinario » e, attraverso una indagine limitata agli scritti del « Conciliatore », addotto quale esempio di « nullità estetica » ([29]), contenutismo, critica sostanzialmente moralistica. Il Borgese, per primo, e sottintendendo tutto un proprio discorso sul romanticismo italiano, a sua volta non privo di una certa idealistica capacità di semplificazione, attacca a fondo la tendenza alla normatività che è possibile riscontrare nel pensiero di Visconti: parla di una critica di sapore « quaresimale » ([30]), e afferma anzi vivacemente che « La critica romantica in quell'indirizzo di cui abbiamo eletto il Visconti ad esemplare, voleva dirigere il genio come il Sant'Uffizio le anime, e si proponeva di condurre l'arte per mano al fine morale che le sembrava più utile. Per la storia dell'estetica e del gusto, quella critica è affatto nulla » ([31]). Sembra insomma che, nel Borgese, lo sforzo di comprendere storicamente non sia all'altezza della capacità di giudicare; ma già le pagine del Muoni, appena un anno più tardi ([32]), documentano la possibilità di suggestione delle tesi borgesiane.

A inizio Novecento, in evidente concordanza con la progressiva pubblicazione degli inediti e del carteggio manzoniano ([33]), si nota un infittirsi di ricerche archivistiche indirizzate a restituire momenti della biografia giovanile e della formazione culturale di Visconti: tale impegno è dovuto a Corbellini ([34]), Gallavresi ([35]), Galbiati ([36]) e conferma, sia pure attraverso qualche incertezza di risultati, l'eclettis-

---

([29]) Ivi, p. 182.

([30]) Ivi, p. 194.

([31]) Ivi, p. 195.

([32]) G. Muoni, *Note per una poetica storia del romanticismo*, Milano 1905, pp. 51-54.

([33]) Lo studio delle postille viscontiane al *Fermo e Lucia* conduce Francesco D'Ovidio ad affermare: « Questo valente amico fu come un bel duplicato della coscienza critica del poeta » (*Nuovi studii manzoniani*, Milano 1908, p. 521).

([34]) A. Corbellini, *Ninfe e pastori sotto l'insegna dello « Stellino »*, in « Boll. Soc. Pav. di St. Patria », XI, III-IV, settembre-dicembre 1911, pp. 249-306; tratta dell'Accademia, fondata a Pavia con intenti di Società scientifico-letteraria, nel 1815.

([35]) *Per l'interpretazione di due lettere manzoniane* cit., pp. 267-70. Riporta l'atto di fondazione conservato alla Queriniana di Brescia, dell'Accademia scientifico-letteraria ticinese, della quale Visconti, secondo l'identificazione che propone, sarebbe stato segretario. Sulla questione torna ancora il Corbellini, *L'Accademia scientifico-letteraria ticinese*, in « Boll. Soc. Pav. di St. Patria », XII, II, giugno 1912, pp. 246-50.

Importante anche l'intervento di M. Bolis, *L'Accademia scientifico-letteraria ticinese*, in « Boll. Soc. Pav. di St. Patria », XIV, II, giugno 1914, pp. 194-210.

([36]) G. Galbiati, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci del pittore G. Bossi, nel giudizio di illustri contemporanei*, Milano 1919; pubblica, alle pp. 74-79, l'importante lettera di Viscont al Bossi del 23 settembre 1811.

mo degli interessi giovanili di Visconti e il suo impegno di intellettuale inizialmente integrato nelle strutture politiche del Regno d'Italia napoleonico. Nel decennio successivo al 1920 compare una serie di brevi monografie che rimangono tutte, per un motivo o per l'altro, lontane da risultati che consentano una sintesi soddisfacente: Teresa Benedetto ([37]) studia i rapporti con Stendhal o meglio i probabili debiti di quest'ultimo verso il pensiero di Visconti, subito seguìta e corretta dal Trompeo ([38]); Maria Mainetti ([39]) affronta per prima decisamente i rapporti con Manzoni, sotto l'angolatura della revisione operata sul *Fermo e Lucia* nel 1824-25; Caterina Santoro ([40]) riesamina, senza risultati sostanzialmente nuovi, tutta l'attività di Visconti, sopravvalutandone probabilmente il germanesimo: conclude anche notando che il rifiuto di Visconti a credere a un bello assoluto è una confessione di scetticismo, e che le sue ultime idee sullo stile denotano un'inclinazione verso soluzioni di tipo puristico ([41]).

Erano ormai maturi i tempi per la fondamentale monografia di Matilde Baravelli, del 1943: opera che, allacciandosi alle parallele ricerche del Capone Braga sugli ideologi italiani ed europei, inserisce il pensiero di Visconti nel quadro dell'evoluzione da ideologia a scuola del senso comune e kantismo, caratteristica del primo Ottocento. Il lavoro della Baravelli, che perseguiva una linea di ricostruzione storica fornita di basi il più possibile consolidate, apporta anche i frutti interessanti ma non ancora decisivi (documenti e lettere inedite) di talune esplorazioni d'archivio, effettuate però limitatamente all'Italia; in questo modo pone opportunamente in luce e allo stesso tempo ribadisce le lacune lasciate dalla distruzione degli scritti anteriori alla crisi, specialmente del trattato sul bello ([42]).

Nel secondo dopoguerra si assiste a una ripresa inizialmente esitante e ancora in parte condizionata dalla vecchia impostazione di tipo idealistico e borgesiano, degli studi su Visconti: così, l'agile volume del Pa-

---

([37]) *Ermes Visconti e Stendhal* cit. Si deve dire tuttavia che il lavoro si impone ancora all'attenzione, oltre che per la documentazione del plagio stendhaliano, per la parte riguardante la derivazione delle idee teatrali viscontiane dallo schlegeliano *Corso di letteratura drammatica* (pp. 3-13), tradotto nel 1817, come è noto, dal Gherardini.

([38]) *Op. cit.*, pp. 86 n., 110.

([39]) *Le postille di Ermes Visconti a «Gli Sposi Promessi» di A. Manzoni*, Roma 1922.

([40]) *Ermes Visconti*, Palermo 1928.

([41]) *Op. cit.*, pp. 137 sgg., 153 sgg.

([42]) *La vita e il pensiero di Ermes Visconti*, Firenze 1943.

ladino (43), anche se pone a fuoco attentamente la funzione di richiamo al rispetto della verità storica e psicologica svolta da Visconti nella revisione del capolavoro manzoniano, sembra volersi tenere un po' appartato da taluni più ampi e concreti riferimenti che sarebbe necessario operare sul piano storico. Si riscontra al tempo stesso, con l'eccezione forse del Branca (44), una generale tendenza, da Calcaterra (45), a Fubini (46), a Welleck (47), a Marcazzan (48), a Marzot (49), a rilevare severamente la scarsa coerenza teorica e filosofica che anche la stessa produzione giornalistica sembra sempre più tradire.

Proprio in considerazione di ciò, un fatto estremamente stimolante negli studi degli ultimi decenni su Visconti è da ravvisarsi nell'esplorazione del fondo dei manoscritti legnanesi, iniziata dal Marcazzan (50)

---

(43) V. Paladino, *La revisione del romanzo manzoniano e le postille del Visconti*, Firenze 1964.

(44) Si veda la *Prefazione* a «*Il Conciliatore*». *Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Firenze 1953, I, dove i rilievi su Visconti sono sempre consapevoli dell'importanza della sua funzione storica di critico: «Perché se la funzione morale assegnata alle lettere può rischiare (p.e. nel Visconti) di divenire addirittura didascalica, non porta mai all'involuzione di ricavare il principio estetico dal fine morale» (p. LVI).

(45) *Op. cit.*, p. 13: Visconti vi è definito «divulgatore superficiale di idee elementari sulla poesia romantica, quando sia paragonato ad altri disquisitori contemporanei».

(46) «... il Visconti, ad esempio, mal si districa dalle astrazioni fra cui si muove ...» (*Romanticismo italiano*, Bari 1960², p. 39; puntini nostri).

(47) Si veda *Storia della critica moderna (1750-1950)*, II, *L'età romantica*, Bologna 1961, pp. 227-28: presenta un profilo di Visconti che non è molto di più che un attento riepilogo di tutte le conclusioni precedenti, sottolinenandone alcune vistose incongruenze.

(48) M. Marcazzan, *Il tempo del «Conciliatore»*, in *Storia di Milano*, vol. XVI, Milano 1962, p. 365: «Gli interessi filosofici del Visconti, che si muoveva tra gli ideologi francesi, gli idealisti tedeschi e la filosofia scozzese del senso comune, erano un fatto nuovo e inconsueto nel gruppo del «Conciliatore»; che questi interessi si spingessero oltre un'informazione di seconda mano attinta ai noti testi, che il Visconti ventilasse il proposito di scrivere su quei filosofi, ..., erano motivi sufficienti a spiegare come l'equivoco nato nell'ambiente milanese manzoniano sulle attitudini speculative del Visconti, e sulla sua vocazione a trasferir la controversia sul piano di una vera e propria teorica dell'arte, potesse rimbalzare da quei circoli stranieri dove il prestigio del Manzoni era già tale da dilatare quell'attesa e da renderla più ansiosa» (puntini nostri).

(49) G. Marzot, *La critica letteraria fra Settecento e Ottocento. Linee, motivi, figure*, in *Letteratura Italiana. I critici*, I, Milano 1969, p. 49: «Ma il temperamento del Visconti, di moralista, ha una durezza che lo fa intrattabile con uomini diversi ed alieno dalle grazie della poesia; perciò la sua lezione è di rigorista normativo. Poco il pensiero, ma ferma la fede».

(50) *Curiosità inedite di Ermes Visconti ed echi manzoniani*, in *Atti del III Congresso nazionale di Studi Manzoniani. Lecco, 8/11 settembre 1957*, Lecco, s.d., pp. 143-64; il medesimo intervento, con lievi varianti, anche in «Humanitas», marzo 1958, pp. 222-27; agosto-settembre 1958, pp. 659-68.

e proseguita poi da altri ([51]), che ha condotto alla scoperta di un gruppo di lettere indirizzate al Melzi, e del carteggio intrattenuto con Fauriel e Champollion a proposito dell'antico linguaggio degli Egizi. Quest'ultima circostanza, in particolare, ha consentito di promuovere le ricerche nel senso di una insospettata apertura europea degli interessi e dei contatti di Visconti, estremamente impegnato a seguire il dibattito scientifico dei suoi tempi.

L'imminente centenario manzoniano del 1973 ha stimolato infine, in maniera evidente, la comparsa dei contributi, pressoché contemporanei, del Saccenti e del Festino, e di un nuovo volume di Vincenzo Paladino ([52]). Un insieme tanto nutrito di interventi rappresenta una svolta nella storia della critica viscontiana anche per la qualità di una nuova impostazione metodologica di cui è documento: vi si può constatare la rinuncia a fare giustizia del Visconti teorico o critico in base a giudizi sommari, condotti in astratto e commisurati su un canone di maggiore o minore coerenza, e la tendenza, graduale ma decisa, a scorgere in esso l'interprete delle istanze problematiche di un gruppo intellettuale ([53]). Si comincia, al tempo stesso, a valutare l'opera viscontiana non soltanto per la parte di essa che attiene alle prime polemiche romantiche; così l'ampia *Introduzione* premessa dal Saccenti alla silloge di scritti viscontiani da lui curati ([54]), anche se non avanza, a nostro avviso, proposte interpretative sostanzialmente nuove, ha il merito di rappresentare un ordinato e volonteroso invito alla rilettura di testi teorici del Visconti da decenni dimenticati; si distingue, anche, per il paziente tentativo, destinato all'insuccesso per oggettiva carenza di materiali in grado di proporsi quali termini di mediazione, di rintracciare echi e una coerenza di discorso tra il Visconti di prima e dopo la

---

([51]) A. M. Mutterle, *Dalle carte di Ermes Visconti. Il carteggio con J.-F. Champollion e un frammento inedito* cit. Inoltre N. Festino, *L'operazione culturale di Ermes Visconti*, Napoli 1972, riporta in *Appendice*, pp. 175-92, 23 lettere inedite indirizzate a Francesco Melzi.

([52]) Cfr. la mia *Rassegna viscontiana (1964-1973)* cit.

([53]) Che è, del resto, quanto si è andato verificando per Manzoni stesso, come ha avuto modo di notare il Branca, *Manzoni nel suo tempo*, « Corriere della Sera », 29 ottobre 1973; il medesimo articolo è utile anche per l'accurata puntualizzazione della nuova svolta subita dagli studi viscontiani (si può leggere ora in *Occasioni manzoniane*, « Ateneo Veneto », XII, n.s., 1, gennaio-giugno 1974, pp. 33-52.

([54]) *Op. cit.*, pp. 5-10. Il rimanente del volume comprende la ristampa dei seguenti scritti: *Idee elementari sulla poesia romantica; Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo; Pensieri sullo stile; Analisi di vari significati delle parole « poesia » e « poetico »; Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello; Osservazioni sulle idee generali; Frammento inedito.*

crisi. Più importante, invece, è da ritenere il lavoro del Festino ([55]) che ha avuto il merito di riesaminare il problema Visconti utilizzando finalmente un taglio storiografico cosciente di una moderna dimensione sociologica e politica. Ciò va detto senza però tacere che il lavoro in questione è viziato da alcune forzature storiografiche inaccettabili, tra cui soprattutto una tendenza a ricostruire — e talora quasi a immaginare — con eccessivo entusiasmo rapporti, dei quali in realtà si sa ben poco, tra Visconti e figure della Milano romantica, quali Cuoco e Gaetano Cattaneo; inoltre, è difficile trovare convincente l'accettazione acritica della soluzione cristiana dell'ultimo Visconti, della quale non viene dimostrata l'eventuale derivazione in profondo dalla speculazione iniziale. Dato che nella poetica dell'idillio degli anni finali di Visconti il Festino ravvisa una proposta di utopia cristiana ([56]), egli è portato a sopravvalutare, accogliendola in toni parenetici, quella presunta sintesi tra bello e vero, lasciando irrisolto il nodo storico dell'articolarsi del pensiero di Visconti in rapporto alla struttura socio-economica del suo ambiente: ed è un nodo storico di cui l'impegno cristiano rappresenta un lato soltanto.

Vincenzo Paladino, infine ([57]), riprende gli spunti essenziali del proprio studio del 1954 sulle «postille», facendone però il momento culminante di un discorso ben più ampio e convincente, nel quale esse finiscono per configurarsi come documento di sintesi e saldatura tra l'impostazione preparatoria di tipo ideologico e teorico svolta sul «Conciliatore» e l'attività critica vera e propria: ne esce un percorso idealmente parallelo a quello di Manzoni, e che consente di ripercorrere, in un breve giro di anni, una parabola nella quale è possibile rintracciare tutta la dialettica del nostro romanticismo. Il Paladino, così, giunge a sistemare in un preciso e movimentato tragitto storico i nodi problematici e anche le innegabili antinomie del pensiero viscontiano; sottolinea la posizione emblematica di Visconti all'interno del gruppo del «Conciliatore» (che è evidentemente il punto focale di tutta la discussione critica degli anni Settanta) e soprattutto ne rileva la fortissima,

---

([55]) Op. cit.

([56]) Per questa ipotesi e un successivo approfondimento della problematica dell'idillio, si veda anche, del medesimo Festino, *Manzonismo di Ermes Visconti*, in «Ausonia», XXVIII, 1973, 5-6, pp. 69-74.

([57]) *Ermes Visconti, Società e letteratura*, Chiaravalle Centrale, 1973; contiene, oltre a un saggio che occupa le pp. 9-84, la ristampa dei seguenti scritti: *Idee elementari sulla poesia romantica; Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo; Il «Memoriale» sul Romanticismo; Frammento.*

coerente tensione nei riguardi di una dimensione sociologica della letteratura. Rimangono un po' in ombra e non precisati, nel discorso del Paladino, i concreti termini, sociologici e politici, all'interno dei quali potrebbero essere identificati il binomio letteratura-società ipotizzato da Visconti, come anche significato e approdo finali della vicenda di cui il gruppo romantico fu protagonista. Si tratta, del resto, di limiti che risultano inevitabili per una storiografia che è stata costretta spesso ad operare nella base di ipotesi o dati parziali, oscillando tra la considerazione ora del giornalista ora del trattatista, ora del laico e ora del cristiano. La scoperta di testimonianze nuove consente adesso di avviare una impostazione più articolata del discorso, fornendo uno degli anelli mancanti alla ricostruzione storica.

Riferisce il Cossa, a proposito della fervida amicizia di Visconti per Giuseppe Bossi, che « Ad onorar la memoria di quest'ultimo, che fu del numero de' suoi più dimestici, recitò un discorso, in cui l'enfatica dichiarazione di alcuni principii, onde allora era caldo seguace, veniva a singolare contrasto colla sociale posizion del marchese » (58); la testimo-

---

(58) *Op. cit.*, p. 5. Si veda il *Discorso recitato da Ermes Visconti il giorno 16 maggio 1818 per l'inaugurazione fattasi nella Biblioteca Ambrosiana del monumento consacrato alla memoria di Giuseppe Bossi pittore*, Milano 1818, p. 5, dove il passo incriminato è senz'altro da ravvisare nel seguente, riferito a Bossi: « Pur troppo attese sovente a que' facili esercizi d'ingegno, di cui fanno pompa i meri eruditi; ed impiegò molta attività di pensieri abbassandosi a brillare nelle sale de' grandi ed a primeggiare nelle conversazioni »; Visconti stesso sente il bisogno di precisare in una nota: « L'interesse per la persona di Bossi ha fatto riflettere a questa frase, che altrimenti sarebbe stata dimenticata appena udita. Qualche mio benevolo favorì d'avvertirmi che era stata disapprovata da molti, come troppo aspra nell'esporre le debolezze dell'amico, presentandone direttamente il punto di vista più sfavorevole. La mia intenzione dicendo che egli *si abbassò a brillare nelle sale de' grandi* fu ben diversa: ma confesso di non essermi accorto che usava una parola la quale poteva produrre un effetto tutto contrario alla mia intenzione. Io voleva dire che per un uomo come Bossi, destinato a gloria durevole dopo morte, l'essere ambizioso d'approvazioni effimere è un abbassarsi. Le transazioni colla franchezza, pur troppo indispensabili a chi vuol esserne accetto ai grandi, io credeva di averle lasciate fra le idee sottintese, cioè fra quelle che uno si astiene di pronunciare e che vengono naturalmente supplite da chi ascolta: per tal modo credeva di aver conciliato i riguardi dell'amicizia con quelli dovuti alla verità. Mi è sfuggito che la parola *abbassarsi* è troppo vicina all'idea *frequentare i grandi*, per non parere invece a molti destinata unicamente ad esprimere e far risaltare la circostanza più sfavorevole, cioè quelle transazioni. Il modo con cui si confessano i difetti d'un amico non è letteratura, però ho scritto una nota su una frase: una frase letteraria non avrebbe meritato l'incomodo di bagnare nell'inchiostro la penna. E mi si conceda di soggiungere che senza l'assiduità coi grandi il nostro Bossi avrebbe avuto meno occasioni e mezzi di giovare alle arti; onde il suo difetto può venire attenuato, attribuendolo in parte a motivi lodevoli: questa mezza apologia è divenuto opportuno di specificarla ».

nianza è quanto mai significativa: non solo lascia intendere che agli inizi della attività pubblica dell'intellettuale Visconti esiste una polemica, ai limiti della rottura, con le forze politiche della Restaurazione detentrici del potere; ma documenta anche che quella polemica trova uno dei suoi naturali bersagli proprio nella classe sociale cui il promotore di essa appartiene. Si tratta di una situazione che acquista senso se inquadrata nella temperie spirituale e politica che caratterizza l'ambiente del «Conciliatore», e collegata a quell'insieme di fatti «che costituiscono il massimo tentativo mai prodotto dagli intellettuali italiani per dare vita a una cultura seriamente 'democratica'» [59]; in tale prospettiva, gli spiccati interessi filosofici di Visconti altro non sono che la sua maniera particolare di tradurre un altro dei punti essenziali del programma del «Conciliatore», ossia la saldatura e l'integrazione tra cultura letteraria e cultura scientifica (che per lui, appunto, si identifica in un certo tipo di cultura filosofica). Ma c'è anche di più: se si pensa alla determinazione con cui cercò di essere il portavoce e il teorico della «ragion poetica» [60] del «Conciliatore», di dare una sorta di manuale letterario delle idee del gruppo, in Visconti va ravvisato uno dei rappresentanti più significativi di quella classe nobiliare lombarda, legata a un sistema economico tradizionalmente basato sull'agricoltura e sul reddito fondiario, che a inizio Ottocento tenta di operare una coraggiosa sortita [61] che si concreta nella volontà di creare un nuovo blocco storico con la classe borghese; tale programma politico si concreta in un diverso interesse verso attività economiche, quali commercio e industria, che tradizionalmente erano state estranee alle attività di quella classe aristocratica [62], e si traduce anche nel cosciente proposito di elaborare una cultura che contribuisca all'edificazione di un nuovo, più maturo ideale umano. Questo è il senso della polemica, ricordata dal Cossa, verso i potenti o coloro che, comunque, pur ricoprendo l'identica posizione sociale dell'autore, dimostrano di non

---

[59] D. Isella, *La cultura lombarda e la letteratura italiana*, «Lettere Italiane», XXII, 2, aprile-giugno 1970, p. 156. Ma cfr. anche la nostra *Introduzione* al Reprint di *Discussioni e polemiche sul romanticismo (1816-1826)* cit., pp. V-XXXVI. Utili pure i due voll. di AA. VV., *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano 1972; e infine, il notevole saggio introduttivo di G. Venturi alla ristampa di E. Silva, *Dell'arte de' giardini inglesi*, Milano 1976, pp. 7-31.

[60] Abbiamo ripreso l'espressione del Maroncelli, *op. cit.*

[61] Si veda K. R. Greenfield, *Economia e liberalismo nel Risorgimento. Il movimento nazionale in Lombardia dal 1814 al 1848*, Bari 1964², pp. 76 sgg., 228 sgg.

[62] Cfr. ivi, pp. 38-39, 51 sgg., 79 sgg., 119 sgg.

possedere la coscienza delle nuove, mutate circostanze storiche: altre polemiche mosse da Visconti sul «Conciliatore», verso il minuetto del Re di Sardegna (63) e le Crociate (64), il recupero di posizioni illuministiche con l'elogio della ragione e condanna del fanatismo superstizioso (65), non sono fatti casuali, bensì le manifestazioni di un programma operativo assai deciso.

Poco più di un decennio più tardi, ogni volontà di polemica appare virtualmente rientrata: si arriverà alla sconfessione formale di quanto scritto a proposito delle Crociate (66), persino ad affermazioni di sapore austriacante (67). I nuovi materiali restituiti dagli archivi Fauriel o Cousin consentono ora di conoscere qualcosa di più sulla cultura e i programmi del primo Visconti, e al tempo stesso di comprendere talune svolte che in seguito egli ritenne di compiere; il risultato della collazione tra i testi la cui stesura definitiva possiamo comprendere nell'arco che va dalla fine del 1819 o inizio 1820, al 1822 (ma è certo che almeno una redazione iniziale del trattato sullo stile doveva risalire al '17), e quelli dal '33 in poi, è bene premettere subito, dovrà constatare non soltanto una serie di punti divergenti, ma anche alcune sostanziali continuità, nelle quali è poi da ravvisare la continuità stessa di una struttura sociale ed economica.

La prima constatazione offerta dai manoscritti inviati nel 1820 (o '19)-22, è che ci si trova in presenza di una volontà intellettuale tutt'altro che rassegnata, e per nulla intaccata da episodi dolorosi quali i processi ai Carbonari quasi contemporanei: sembra anzi che Visconti, proprio in coincidenza con l'aumentare delle difficoltà esterne, tenda ad aumen-

---

(63) Ora in «*Il Conciliatore*». *Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca cit., I, pp. 447-50.

(64) Ivi, II, pp. 554-63, 634-45, 711-20; III, 292-305.

(65) Basti pensare alla citazione da Lemoine che conclude la serie di articoli appunto sulle Crociate: *L'ignorance et le fanatisme ont toujours été funestes aux nations: la raison et la vertu font seules le bonheur du monde* (ivi, p. 305).

(66) Si veda la n. 2, p. 472 del presente volume: «*Capta occasione*: non riconosco per mio lavoro ciò che scrissi un tempo sul proposito delle Crociate. Ciò che avvi di vero dovea presentarsi sotto ad un altro punto di vista, generalmente parlando. Non bisognava lasciar correre la penna qua e là, come è corsa. Ritratto poi espressamente l'asserto che la prima Crociata fosse ingiusta guerra. Non fu ella intrapresa per difendere oppressi?».

(67) Si veda la n. 7, p. 520 del presente volume; parlando a proposito di Teodoro Körner: «E se il Tirteo fosse nato in Francia, e seguito avesse l'Aquila di Napoleone? Ami ciascuno il suo sovrano, e si sacrifichi a tempo e luogo in difesa della patria: ciò sappiamo dire in astratto. Ma non ci arroghiamo di farla da giudici nelle contese de' potentati. Quell'Aquila è perita. Benediciamo le ali pacifiche della Bicipite, sotto alle quali viviamo in sicurezza».

tare impegno e ritmo del proprio lavoro, cercando il dialogo con un pubblico europeo che sia all'altezza di recepire il suo linguaggio, fondato soprattutto su termini di tipo psicologico.

La prima stesura del trattato sul bello è mossa dalla dichiarata volontà di fornire una sorta di ideologia pratica dell'estetica: all'insegna della metodologia di Dugald Stewart ([68]), l'autore opera una messa a parte rispettosa, ma decisa, di ogni speculazione di ordine trascendente. Non esistono punte di irreligiosità ([69]), semmai il rischio continuo dell'agnosticismo. Che la metafisica « più sublime ed astratta » collochi il bello primitivo e supremo « ora nell'indivisibile essenza di Dio; ora in un'essenza, o come parlano alcune sette, in un'idea emanata dalla Divinità oppure creata dalla Divinità « (p. 8 del presente volume), è questione del tutto estranea alla ricerca di Visconti; anche se da un accenno operato più oltre si sarebbe quasi tentati di credere che egli consideri il concetto della divinità con un prodotto « dell'umana fantasia » (pp. 44-45) al pari di tanti altri, la sua indifferenza in realtà va in direzione di ogni ricerca metafisica in quanto tale: « Intorno ai quali, o intorno ad altri somiglianti teoremi si travagliano le scuole de' filosofi trascendenti con incredibile contenzione d'ingegno e varietà di dogmi contrarî. Ambiziosi di chiarirli i filosofi trascendenti vi adoperano il sussidio d'ontologie profonde, realmente e apparentemente severissime, invocano in prova la testimonianza interiore delle emozioni religiose; anzi persino talvolta trascorrono ai sogni dell'entusiasmo proprio delle filosofie inconsideratamente teologiche, nel qual ultimo caso suol dirsi ch'essi cadono nelle stravaganze di un misticismo fanatico » (pp. 8-9). Le riserve, per nulla celate, verso filosofie di tipo teologico o misticheggiante, che sono uno dei punti fondamentali del pensiero di Visconti in questa fase, rappresentano sostanzialmente un rifiuto delle posizioni più estremistiche del romanticismo tedesco, e dello stesso idealismo: l'obiettivo che si intende perseguire è un altro, e risiede in una cultura estetica democratica e funzionale alla società, caratterizzata da una irrinunciabile dimensione divulgativa: « Del resto ci asterremo da tutte quelle

---

([68]) Per l'influsso di Stewart in Italia, v. A. Graf, *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino 1911, p. 389; G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, Seconda edizione con correzioni ed aggiunte, Firenze, s.d., II, pp. 1-26; G. Fano, *Saggio sulle origini del linguaggio*, Torino 1962, pp. 248-53.

([69]) Si tratta, se mai, di qualche giudizio, non privo di asprezza, rilasciato su alcuni personaggi storici: Richelieu, ad esempio, è censurato, sia pure fuggevolmente, a proposito della sua incontinenza intellettuale una prima volta, e una seconda a cagione della sua « imperturbabile ferocia » (rispettivamente pp. 47 e 79 del presente volume).

dispute che sono riserbate alla metafisica più sublime: non pretendiamo menomamente di determinarle. Noi stiamo contenti a trattare della bellezza che ci si presenta sensibilmente ne' corpi naturali o artefatti, di quella che ci si manifesta ne' fenomeni della vita morale degli uomini, nelle loro idee scientifiche, ne' loro concetti ed invenzioni fantastiche. Ecco la sfera di studî entro la quale ci siamo prefissi di tenerci. Al di là, ben molto al di là sono elevate le regioni della metafisica più sublime ed astratta» (p. 8). La finalità «democratica» e divulgativa, che avrà modo di risaltare adeguatamente più oltre, rende possibile la caratura complessivamente agile e funzionale di questi trattati del 1829-22; ma non va trascurato che ne costituisce anche una intrinseca quanto voluta debolezza, un possibile veicolo dei movimenti di involuzione e cedimento di alcuni anni più tardi. Il programma presentato da Visconti è moderno e relativamente nuovo, quanto moderato nella sua sostanza culturale e politica; ciò è confermato dai debiti ingentissimi che le *Riflessioni sul bello* dimostrano nei confronti della speculazione settecentesca. Nel discorso di Visconti accade di vedere citati, in un modo o nell'altro, pressoché tutti i maggiori protagonisti del dibattito estetico-filosofico del secolo precedente; alcuni riferimenti hanno un valore puntuale, e se ne vedranno tra poco di volta in volta i principali; ma altri nomi, ad esempio Rousseau, Vico, Cuoco, Montesquieu, Lessing, Ossian si alternano con frequenza e con valore a volte puramente discorsivo, come componenti cioè di un bagaglio culturale ineliminabile. Non mancano, naturalmente, autori la cui opera esula dalla sfera puramente letteraria o filosofica e rientra piuttosto in quella sociologica: è il caso di Malthus; e c'è inoltre un'insistita presenza dei grandi classici di ogni tempo, da Omero e Virgilio, a Dante e Shakespeare, fino a Goethe, Schiller e Byron. Altra constatazione interessante, è che non si può parlare, né relativamente al Settecento, né all'Ottocento, di una preponderanza di autori tedeschi, che sono presenti almeno in pari misura ai francesi e agli inglesi — piuttosto, una certa sorpresa può essere costituita dalla frequentazione non indifferente di questi ultimi ([70]),

---

([70]) Ci sia concesso segnalare, sia pure a titolo di curiosità, che presso la Biblioteca dell'Istituto «Barbara Melzi» in Legnano, al n. 15 della sezione «Preziosi» si trovava al tempo delle ricognizioni effettuate da noi nel 1968-69, tra i pochi volumi donati o lasciati a Francesco Melzi da Visconti, una trascrizione non di mano di Visconti, in un quaderno rilegato di mm. 164 × 100, di *A discourse on Music, Painting and Poetry* di James Harris (v. *Three Treatises*, The second edition revised and corrected, London 1765, pp. 48-103). Il quaderno, contenente 80 cc. di cui le prime 6 bianche, 59 scritte solo sul *r* e numerate su *r* e *v* da 1 a 117, e infine le 15 finali bianche, non porta alcuna indicazione circa l'autore dell'opera.

e lo si constaterà mano a mano che si toccheranno i momenti fondamentali del discorso filosofico: ma qui si deve considerare il senso più autentico del procedimento di Visconti, che non consiste in una ricognizione passiva e in una serie di prelievi puri e semplici dalla cultura del secolo precedente: ciò che si mira a istituire è un confronto serrato, un dialogo continuo con quella cultura, per procedere a una sintesi che è la condizione necessaria per ascoltare voci e affrontare prospettive le une e le altre nuove. L'approdo alla scuola scozzese e insieme al kantismo sarà reso possibile grazie all'attraversamento compiuto sul territorio dei sensisti e degli ideologi, e soprattutto grazie a una resa dei conti con l'empirismo. Infatti, nella rassegna settecentesca tutt'altro che anodina e priva di scelte attraverso la quale l'autore conduce, non è difficile notare una netta, anche se non faziosa preferenza verso quelle posizioni che possono essere definite in senso lato empiristiche o soggettivistiche, e chiare riserve nei confronti del razionalismo (71): le notazioni su Cartesio e l'innatismo delle idee, o nei riguardi di P. André e Boileau, accusati, specie il primo, di operare una continua mistione di elementi sperimentali e trascendenti, non si prestano ad equivoci. Su questa base, che di per sé esclude già l'approdo a soluzioni estremistiche, verrà inserita, come già si è detto, la metodologia della scuola scozzese e con essa una moderata utilizzazione del kantismo (72), unitamente ad una tematica letteraria di derivazione nettamente staëliana.

La ricerca di confronto e sintesi è la prospettiva che affianca le prime due delle cinque sezioni che compongono le *Riflessioni sul bello*, nelle quali si assiste al parallelo tra posizioni oggettivo-razionalistiche e psicologico-sensistiche, nel passare in rassegna le manifestazioni dei diversi tipi di bello: fisico, morale, misto, e così via. La tesi di Visconti, nel procedere a classificare i vari tipi di bellezza, è che non esiste un bello come qualità costante presente in tutti gli oggetti e circostanze

---

All'interno del piatto anteriore è incollato un foglietto in carta azzurrina, di mm. 85 × 95, autografo di Visconti, contenente la dedica: *Ermes Visconti offre al / suo Cecchino Melzi / questo Manoscritto di opera / non inedita, mandatogli / d'Inghilterra con singolare / tratto di gentilezza / dalla coltissima Mrs. Chambers.* Si è in presenza di un elemento ulteriore che depone a favore di una frequentazione più ampia di quanto si potesse pensare, da parte di Visconti, del pensiero filosofico inglese, anche al di là dei prediletti scozzesi, e dischiude forse una prospettiva di contatti e scambi con il mondo della cultura britannica, ancora tutto da indagare.

(71) Si rinvia, per un quadro generale del problema, a V. E. Alfieri, *L'estetica dall'illuminismo al romanticismo*, Milano 1957.

(72) Si veda ivi, *passim*. Per la diffusione e la critica del kantismo in Italia, v. G. Capone Braga, *op. cit.*, II, pp. 171 sgg.

della natura, e nemmeno una sola causa di esso; esiste invece un altro elemento, questo sì costante, ed è il sentimento del bello, con le sue modificazioni, che sono ammirazione ed affezione. Le critiche a Hogarth (circa la teoria che vedrebbe consistere il bello nell'unità unita alla varietà), Baumgarten e Mendelsohn (a proposito del rapporto tra bellezza e perfezione) rientrano nella prospettiva di una cernita il più possibile produttiva delle estetiche del secolo precedente, per procedere al reperimento di una angolazione che, almeno a questo punto, sembra decisamente soggettivistica. Ma è a questo momento che si può cominciare a parlare, anche se il procedimento di partenza è ispirato dal pensiero di Stewart, di un deciso kantismo; Kant viene presentato come colui che ha il merito di avere impostato correttamente una serie di soluzioni di cui Leibnitz, Wolf, Condillac (il sistema del quale è accusato di « fondamentale falsità », p. 51) sono definiti, un po' sbrigativamente, gli imperfetti anticipatori. Si parla in termini espliciti del bello come « spettacolo », come fatto disinteressato; se può prestarsi a qualche equivoco una definizione come la seguente: « Il sentimento del bello è un piacere contemplativo, il suo carattere essenziale, fondamentale e costante si è di porci in uno stato di contemplazione aggradevole » (p. 61), la precisazione che segue più oltre cancella il sospetto di ogni residuo di ordine edonistico: « In generale, il carattere del sentimento contemplativo porta l'animo nostro a gustare la bellezza con disinteresse. Che è infatti lo stato di contemplazione aggradevole? È una maniera d'essere, determinata da una cosa estrinseca la quale può non avere altra influenza su di noi se non quella di venir percepita » (p. 76). Ancora Kant è il punto di riferimento della parte terza che discute le teorie sul sublime, pervenendo alla conclusione che il sublime è soltanto una gradazione particolare della bellezza, in dichiarata polemica sia con Burke che con Kant medesimo. Non solo dunque il pensiero di Visconti, nel rifiutare una soluzione troppo estremisticamente romantica del problema estetico, non va oltre le barriere del kantismo; ma riduce anche il pensiero di Kant entro limiti il più possibile ragionevoli, allo stesso modo in cui rifiuta di accettare il terribile come modificazione o causa del sublime, di Burke.

Sarà nel corso della parte quarta che Visconti giungerà alla svolta decisiva della sua ricerca di estetica sperimentale (uno sperimentalismo, però, nel quale l'ammissione del senso interiore e dell'istinto, permutati dalla scuola scozzese, consente di correggere la teoria di Locke e Condillac, secondo cui tutte le idee sarebbero derivate dall'esperienza), quando dovrà affrontare il quesito riguardante l'esistenza di un bello

assoluto. Il discorso teorico segue un percorso abbastanza tortuoso, infittito di continue precisazioni, che portano a concludere che il carattere di universalità delle cose che possono piacere a tutti gli uomini indistintamente va interpretato per approssimazione, e che d'altra parte le norme del perfetto Buon Gusto non possono essere applicate che dalle scarse persone di più sicura cultura e conformazione: sono questi i due quesiti che l'autore chiama rispettivamente «storico» e «teorico». La conclusione, in sostanza, è che sono assai poche le bellezze sentite universalmente da tutti gli uomini; ma è proprio qui che il trattato, anziché imboccare la direzione di una estetica di tipo aristocratico o addirittura miopemente classista, opera anzi un deciso allargamento nel senso opposto: occorrerà un bello manifestato dall'esperienza e insieme riconosciuto per tale dalla ragione. La svolta decisiva consiste nell'affermare che «i principî razionali della critica del bello non potranno trovarsi interrogando la mera facoltà estetica di cui l'uomo è fornito» (p. 139): sarà necessario dunque reperire un punto di riferimento esterno all'estetica stessa, e ciò riferendosi allo stato presente della civilizzazione e della società, dal momento che «fra i piaceri contemplativi quelli sono da anteporsi, che trovansi in armonia cogli esercizî più nobili dell'umanità» (p. 141). La volontà di superare l'edonismo e il soggettivismo estetico non ha fatto che provocare la constatazione dell'impossibilità ad attingere la perfezione del Gusto; non rimane, in questo stato di volontaria crisi cui Visconti ha ridotto le soluzioni delle estetiche precedenti, che ricorrere, per una robusta iniezione di energie, alla realtà storica e sociale; il critico si illude in questo modo di dare spazio insieme all'impegno sociale dell'arte, ai criteri della ragione e ai gusti individuali che, a suo avviso, «non vanno soggetti ad un criterio razionale, se non quando si tratti di valutare la fedeltà d'un'imitazione o la perizia d'un artista; o quando il sentimento di contemplazione aggradevole dipenda da perfezione di sensi corporei; o quando sia legato a pregi, nativi o acquisiti, dell'intelligenza e del cuore» (p. 139).

Sono impostate ormai tutte le premesse per dare vita alla sezione finale dell'opera che è anche, ai fini di un discorso strettamente letterario, la più stimolante. Tutta la trattazione precedente aveva, in effetti, la funzione di preparare lo scatto da un discorso di tipo strettamente teorico all'esposizione di un programma di cultura militante; l'itinerario effettuato attraverso i testi settecenteschi era, del resto, tutto permeato della sensibilità psicologica e morale, della presenza

e dei gusti dell'estensore stesso: ed era una presenza inevitabilmente già romantica, contemporanea. Ora Visconti esce allo scoperto, in quello che si configura come il primo dei suoi testi in cui l'elaborazione dottrinaria e filosofica sia strettamente integrata con l'intervento diretto di tipo giornalistico e militante. La quinta sezione delle *Riflessioni sul bello* non offre novità fondamentali rispetto ai testi già noti attraverso il « Conciliatore »; solo, si presenta in una luce e con un peso diversi, sostenuta da tutto un entroterra culturale di cui in precedenza non era noto lo spessore; ciò che alla precedente storiografia su Visconti era potuto apparire effetto di semplice schematismo e rigidezza dottrinaria, è qui giustificato dalla dinamica interna di un discorso nitidamente programmato.

Visconti imposta il proprio nuovo manifesto estetico in una linea che può essere decisamente definita di progresso storico: « Se ci è tolto di prefinire distintamente la perfezione delle arti in tutte le sue ramificazioni ed in tutti i suoi risultati, noi possiamo però discernere quali influenze debba avere su di esse il complesso della presente civilizzazione europea, in quelle nazioni ove la cultura studiosa è più attiva ed adulta: possiamo anche prevedere i progressi imminenti in un avvenire non lontano » (p. 166). L'angolatura da cui muove è dichiaratamente staëliana, in contrapposizione alle risposte restrittive del Platone della *Repubblica*, o scettiche del Rousseau della *Lettera sugli spettacoli* circa il rapporto tra arte e società: muove cioè dal presupposto che « l'onesto, il dignitoso, l'eroico trovano più o meno preparati nel cuore dell'uomo i germi d'un attivo sviluppo, o almeno d'una passiva ammirazione e d'un amore spontaneo » (p. 155). Per Visconti, insomma, non è che la morale debba condizionare l'estetica; ma è quest'ultima che, mantenendo intatte tutte le proprie prerogative, può e deve giovare alla morale. Non si tratta dunque per l'arte di accettare regole formali o imposizioni di contenuti, quanto di vivere in un rapporto di impegno e tensione con il proprio tempo; e lo spirito del tempo presente, secondo il critico, tende a ricondurre le arti verso la sincerità storica. Operata esplicitamente la condanna di imposizioni confessionali e di ogni precettismo riguardante la presunta superiorità degli antichi (col richiamo ad A. W. Schlegel), si procede a una serie di giudizi ed esemplificazioni critiche, a proposito di autori che hanno affrontato argomenti storici mantenendosi legati a taluni pregiudizi e senza affrontare i fatti del passato alla luce della sensibilità e delle cognizioni del presente: tra le vittime, sono Alfieri, già oggetto di riserve al tempo del « Concilia-

tore » [73], e persino l'ammirato Rousseau: quest'ultimo, limitatamente a puntuali responsabilità risalenti a taluni interventi critici.

Poiché viene dato per scontato che l'epoca presente si caratterizza per una tendenza progressiva verso la verità storica, due sono i generi che a Visconti appaiono degni di particolare interesse: narrativo e teatrale. I componimenti narrativi, alla forma dei quali egli si dimostra sostanzialmente indifferente, dal momento che vi fa rientrare poemi metrici, romanzi e novelle in prosa, novelle epico-liriche, sono identificati con l'epopea, e dovranno trattare i propri argomenti con calibrata prospettiva storica, presentando sentimenti e problemi morali, oppure un'idea, oppure fatti veri e propri, purché tutti storicamente veri. Analogo discorso di fondo, sia pure con minore respiro, viene prospettato per il teatro. E diventa impossibile, a questo punto, non solo perché compare l'elogio del *Carmagnola*, evitare un richiamo alla grande presenza manzoniana e, più ancora, all'evidente parallelismo delle due ricerche, sia pure qualitativamente tanto diverse, di Visconti e Manzoni; il periodo in cui Visconti procede all'elaborazione definitiva dei tre trattati da pubblicare in Francia, vede nascere, nella fervida attività del Manzoni, l'*Adelchi* e la *Lettre à M. Chauvet*, configurarsi le prime ricerche in vista del romanzo storico e con esse la presenza sempre più insistita del nome di Scott.

Sono tutti episodi che, da una parte e dall'altra, confermano lo strettissimo rapporto di collaborazione e scambio tra i due amici in questo periodo; ed è una collaborazione che troverà il suo sbocco naturale nelle postille di Visconti al romanzo manzoniano, di qualche anno successive. Proprio Scott, si deve osservare, è l'autore che, più ancora di Richardson, Staël, Goethe, Sterne, gode delle maggiori attenzioni nelle pagine critiche che vengono dedicate alla lettura dei più significativi testi contemporanei, tali, secondo Visconti, da configurare un nuovo genere di poemi narrativi. Va anche ricordato che Visconti avanza, in proprio, una proposta di nuove « storie poetiche », di argomento storico, ma basate principalmente sull'immaginazione degli stati d'animo dei personaggi; si spinge anche, sia pure con piglio tutt'altro che censorio, ad un elenco di composizioni o generi che ritiene meno adeguati al corso storico dei suoi tempi: epopea intesa in senso pedantesco, tragedia convenzionale, poesia pastorale e didascalica. Ma ancora una volta, si deve ripetere, l'intransigenza del critico riguarda non i conte-

---

(73) Si veda « *Il Conciliatore* ». *Foglie scientifico-letterario*, a cura di V. Branca cit., II, pp. 317-24.

nuti o le forme, quanto il rapporto con la conoscenza storica: «La presente coltura europea richiede soggetti desunti da ogni tempo e da ogni luogo, ma trattati con libera ed originale osservanza del vero» (p. 191).

La rassegna, che diventa giudizio critico e storico sulle tendenze dell'arte contemporanea, ribadisce i principali caposaldi del programma romantico: utilizzazione del materiale storico da una prospettiva di attualità, scelta di argomenti nazionali fino a quando essi possano incoraggiare l'emancipazione dai modelli antichi; cosmopolitismo e filantropia come obiettivo ultimo: «Fondarsi unicamente, come già predicarono i Greci, su cose relative al proprio paese, è un metodo corrispondente in estetica a ciò che è il patriottismo esclusivo in politica. Negli studî del bello conviene elevarsi ad una maggiore generalità di vedute, come in morale è d'uopo ascoltare la filantropia» (p. 191).

Sono d'altronde le conclusioni coerenti di un manifesto estetico che fin dall'inizio aveva adottato un orizzonte e presupposto un pubblico non soltanto nazionali, ma europei, in ideale parallelismo con l'apertura e gli interessi di Manzoni stesso. I modelli nazionali cui chiaramente Visconti si richiama nell'esaminare i rapporti dell'estetica con la condizione sociale, sono Germania e Inghilterra, mentre leggermente in disparte, a causa dell'imperente precettismo letterario e della «critica negativa», viene lasciata la Francia. Circa l'Italia, le critiche all'immobilismo della sua situazione sono assai acerbe, e Visconti pone in collegamento la sua diagnosi con la questione della lingua letteraria, che gli sembra formare un tutt'uno con la piaga del «falso italicismo» (74): anche in questo caso, è evidente che Visconti non parla soltanto in proprio, e non utilizza spunti esclusivamente suoi: nelle sue accuse risuonano gli echi della migliore pubblicistica raccolta attorno al «Conciliatore»: Di Breme, Berchet e, come sempre, Manzoni (75).

(74) Una sbiadita ripresa di tale polemica comparirà nella tarda lettera al Melzi del 21 aprile 1840, con rilievi contro il bembismo e il ciceronianismo di certa prosa italiana (la si può leggere ora in N. Festino, *L'operazione culturale di Ermes Visconti* cit., p. 191).

(75) Sull'argomento in generale, v. il fondamentale lavoro di M. Corti, *Il problema della lingua nel romanticismo italiano*, in *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, pp. 161-91, nelle quali però Visconti non compare. Utile anche S. De Stefanis Ciccone, *La questione della lingua nei periodici letterari del primo '800*, Firenze 1971, dove a Visconti sono dedicate le pp. 120-21. Da segnalare infine il bel saggio di E. Pasquini, *Il «milanese» Stendhal e le polemiche linguistiche del primo Ottocento in Italia*, estratto dagli «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», Classe di Scienze morali, Anno 67°, Memorie, vol. LXVII, 1972-73, dove si afferma, limitatamente agli influssi reciproci tra Stendhal e Visconti all'altezza degli anni '18-19: «Quanto ai rapporti col maggior teorico del gruppo del "Conciliatore" Ermes Visconti, ... essi concernono in genere questioni letterarie, o altrimenti (in tema di lingua) si configurano piuttosto sotto forma di consigli confidenziali» (p. 14; puntini nostri).

C'è persino il recupero di talune posizioni settecentesche, del pensiero di certi linguisti « filosofi », di un Cesarotti o addirittura di un Baretti: nella polemica di Visconti riguardo alla lingua vibra tutto un antico e preciso impegno proprio dell'ambiente lombardo (76), un impegno che, in senso più ampio, va in direzione del realismo e di una netta coscienza storica del divenire dei fenomeni sociali; proprio per questo Visconti si trova a muovere le sue aspre critiche ed al tempo stesso a esprimere ottimismo per il futuro, constatando il limitato ma innegabile progresso realizzato dalla cultura in Italia negli ultimi decenni.

Il senso ultimo del trattato e la sua esplicita finalità sono però dichiarati nei capitoli dedicati alle arti non letterarie: musica, pittura e scultura, incisione e litografia (di queste due viene colto, si potrebbe dire, il carattere di riproducibilità e quindi di potenziali arti di massa), e soprattutto architettura: di questa si preconizza una concezione razionale, perché « Vuolsi che l'impiego de' capitali sia produttivo, per usare la frase tecnica degli scrittori di economia pubblica » (p. 215). Ma è nell'analisi sociologica addotta a motivazione di tali scelte, che il trattato incontra il suo più fermo ancoraggio storico, e assurge alla dimensione di una precisa e cosciente proposta politica; dapprima si avanza il rilievo un po' generico che sono stati compiuti notevoli passi sulla via della civilizzazione, « ci siamo inoltrati più assai in là de' nostri predecessori: singolarmente, siamo già molto provetti nell'industria mercantile, manufatturiera ed agricola. Questa tende a suddividere continuamente le ricchezze de' privati » (p. 216); ma subito dopo il discorso si precisa ulteriormente, con la constatazione che « Fra i vantaggi procacciati dall'industria non è da tacersi l'aumento e la prosperità del ceto medio; cioè di quella classe intermedia fra i ricchi e le plebi, generalmente parlando più istruita degli uni e delle altre, essendo essa composta di persone a cui né l'opulenza consiglia l'ozio, né la povertà impedisce l'esercizio del pensiero. Al medesimo ceto appartengono i commercianti, i capitalisti ed i possessori di terre, non doviziosi ma agiati, i dotti, gli artisti non meramente meccanici, gli amministratori subalterni » (pp. 216-17). Ecco allora che il trattato di Visconti si definisce come una coerente e integrale proposta di cultura borghese, perseguita attraverso una semplificazione e, per così dire, funzionalizzazione di tutto il precedente patrimonio culturale, sette e ottocentesco, che nelle *Riflessioni sul bello* è stato passato al vaglio; la speculazione, spesso

---

(76) Si veda D. Isella, *La cultura lombarda e la letteratura italiana* cit., pp. 156 sgg.

astratta, del riformismo settecentesco, è stata trasformata in una visione operativa, aggiornata e concreta della realtà sociale; i vecchi termini di quel dibattito (ad esempio il Buon Gusto; ma altri equivoci legati a quel contesto permangono nell'estetica di Visconti: come la visione della fantasia in qualità di fattore non creativo ma psicologico, l'indistinzione tra emittente e fruitore del messaggio estetico) sono dissolti al contatto con la nuova sensibilità. Se una riserva di fondo può essere mossa all'autore di questo testo, essa riguarda proprio la sua coerente lucidità, il rifiuto dell'irrazionale e della fantasia modernamente intesi, a scapito di un progetto di società concepita ottimisticamente, nella quale l'arte rappresenti un supporto funzionale e non il momento della critica o del rifiuto.

L'opuscolo dedicato al senso delle parole *poesia* e *poetico* conferma le finalità di fondo ravvisate nel trattato maggiore: comprensione della dimensione creativa individuale, chiusura verso l'idealismo o il romanticismo estremo, volontà democratica e divulgativa. Inoltre, denuncia una precisa omologia di struttura, dato che si compone di un'ampia parte teorica, seguita da una breve e stringata *Conclusione* impostata su una aperta dichiarazione di cultura militante. Ma essendo il trattato sulla poesia di qualche tempo anteriore a quello sul bello, ne illumina gli argomenti, sostanzialmente analoghi, non solo da una angolatura più ridotta, ma attraverso un discorso dotato di un grado di fusione e scorrevolezza un po' minore, privo perciò di taluni punti di riferimento fondamentali (Kant, ad esempio), e portato a snodarsi per contrapposizioni e trapassi alquanto bruschi. Il procedimento metodologico si ispira, al solito, a Stewart: si tratta di osservare quali usi incontrino nel linguaggio usuale i due termini *poesia* e *poetico*, analizzando eventuali corrispondenze o incongruenze tra uso linguistico e realtà delle cose; passando in rassegna i vari usi dei termini in questione nella poesia vera e propria, nei discorsi comuni, in quelli che si riferiscono alla natura e così via, se ne indurrà che non è possibile ridurre a un'accezione unica tutti gli impieghi dei due termini.

Prima ancora che nella *Conclusione*, però, il fulcro del discorso teorico va individuato nei due capitoli che la precedono, e che affiancano con evidente parallelismo una serie di considerazioni sulla poesia presso i popoli primitivi e presso i popoli civilizzati. Visconti ne trae pretesto per rivelare un altro dei suoi obiettivi polemici, lanciando un attacco non tanto nei riguardi della poesia primitiva in sé, ma contro i tentativi di dar vita a una moderna dimensione della poesia basata sul favoloso e perciò, inevitabilmente, sul falso, in contraddizione con i dati offerti

dalla ragione e dalla scienza moderna. Forte del proprio romantico concetto di contemporaneità, Visconti giunge persino a difendere Omero (che nemmeno nelle *Riflessioni*, per la verità, era stato oggetto di attacchi), dato che la sua polemica non si dirige tanto contro i testi antichi in sé e per sé, quanto contro l'imitazione, la reviviscenza innaturale della dimensione istintiva, fantastica, di cui quelli sono depositari. Anche in questo caso, l'operazione culturale di Visconti rivela la sua estrema lucidità, dal momento che gli è ben chiaro che il vero pericolo proviene non tanto dalle pedantesche proposte di imitazione dell'antico, quanto dalla sostanziale valorizzazione di una certa maniera, fantastica e mitica, di accostare la realtà; si pone sotto accusa a chiare lettere colui che più di tutti appare responsabile di una così pericolosa proposta, cioè Vico [77]: « Insigne scopritore de' rudimenti poetici germoglianti nella prima epoca sociale e della coincidenza di essi colle invenzioni ponderate degli artisti studiosi, il Vico non fu del pari ingegnoso nel discernere le ragioni della differenza voluta dalla natura fra gli uni e le altre. Quindi opinò, che il carattere degli antichi pensieri incoltissimi dovesse servire quasi di norma anche all'arte presente; e che quando l'arte presente non l'imita, essa è fredda e traviata da' suoi freddi principî. Questo è un abusare della filosofia, un renderla in certo modo ausiliaria della scolastica servilità, di cui è proprio cercare modelli esterni in opere già esistenti, per incapacità o avversione a seguire nuove vie ascoltando l'individuale sensibilità e la ragione » (p. 272).

Altri sono, per il tratttatista lombardo, la fonte di ispirazione e il territorio di ricerca della poesia civilizzata: « La gentilezza non comune dell'intelletto e del cuore: la tendenza ai virtuosi piaceri della coscienza, o a quelli dell'amorevolezza o della contemplazione e speranze ideali: la straordinaria vivacità delle passioni: la disposizione a credere in opinioni più brillanti che vere. Questi elementi, ora separati, ora congiunti, sono quelli che danno forma poetica ai costumi, alle abitudini, ai giudizî dell'uomo civilizzato » (p. 277). La precisazione che segue immediatamente e che, nel contesto che si è appena letto, non può che assumere un sapore chiaramente staëliano, completa la decisa prefigurazione dell'ideale di uomo romantico e contemporaneo, ottimistica e positiva, che Visconti affida alle proprie pagine: « E in tutti questi elementi si frammischia sempre una qualità comune, l'entusiasmo » (p. 277).

---

(77) La frequentazione del cui pensiero è molto antica da parte di Visconti, dato che ne parla addirittura fin dal 1811 nella lettera a Giuseppe Bossi riportata in G. Galbiati, *op. cit.*, pp. 77-78.

Ciò è conseguenza di una ipotesi di società moderna in cui cultura ed estetica funzionino in qualità di fenomeni strettamente integrati con i valori storicamente attivi e positivi del tessuto sociale; non si è ancora pervenuti, qui, alla nitida analisi delle forze economiche e sociali che sarà contenuta nelle *Riflessioni sul bello*, ma la direzione è già tracciata con nettezza. Ed essa va verso la proposta di una cultura che non sia alternativa alle forze produttive della società, ma che anzi ne ipostatizzi a livello estetico i miti originali; Visconti è perfettamente cosciente che, per ottenere questo, non è necessario soffermarsi su una normatività di contenuti, ma è sufficiente presupporre un certo tipo di rapporto con la realtà, accettato il quale, la scelta di taluni argomenti piuttosto che altri, e più ancora il modo di trattarli verranno da sé, spontaneamente. Il punto cruciale e la tensione problematica dell'operetta di Visconti vanno individuati qui, più che cercare di rintracciare in essa una astratta valutazione circa la maggiore o minore libertà da concedersi alla poesia. In verità, anche una curiosità di tal genere potrebbe venire ampiamente esaudita, riguardando quelle pagine, all'inizio del trattato, in cui si precisa che « il creare negli animi altrui i fenomeni della bellezza, è il solo intento, che nessun'altra composizione di discorso si propone come primario » (p. 247), e che è caratteristico invece della poesia propriamente detta, la quale perciò potrà giovare anche a fini didascalici, se ed in quanto continuerà a rimanere poesia ([78]); qui si è ancora alla concezione di poesia come diletto, e non ancora come kantiano « spettacolo »; ma dopo, ogni possibile equivoco viene dissipato con la conferma che l'arte « è d'uopo subordinarla ai bisogni imperiosi che l'artista abbia provati come uomo o come cittadino » (p. 281): con il che si ritorna esattamente alla irrinunciabilità del rapporto di cui in precedenza si parlava. Anche gli evidenti limiti teorici dell'esposizione (l'ammettere che per l'esistenza della poesia è sufficiente che sia presente il metro, o il fatto di continuare a considerare i romanzi in qualità di poemi in prosa) non vanno sottolineati in quanto tali, ma, oltre che come omaggio a tutta una precedente tradizione di trattatistica lette-

---

([78]) Sarà utile ricordare che analogo concetto figurava nel *Memoriale* che Visconti aveva fatto pervenire a Fauriel, tramite Manzoni che allora si trovava a Parigi, tra 1819 e 1820: « una poesia, se non m'inganno, non è altro che un componimento destinato principalmente a dilettare. L'oratore mira a convincere, il filosofo, lo storico, il geografo, etc., ad insegnare; il poeta, il solo poeta ha per suo scopo principale il diletto. Dunque la facoltà d'inventare componimenti diretti a dilettare sarà la facoltà poetica » (da G. Gallavresi, *Un memoriale di Ermes Visconti sul Romanticismo*, in « GSLI », 1920, pp. 389-90).

raria, in qualità di categorie metodologiche adottate volutamente per ridurre lo spazio dell'arbitrarietà fantastica.

Non c'è dubbio che tutta l'esposizione di Visconti, anziché a privilegiare il fatto poetico, tende a rintracciarlo nelle manifestazioni più svariate della realtà, persino nel parlare dei fanciulli o delle donne, appunto per fissare dove e quando esso è più specificamente presente; a quel punto, potrà avvenire l'esposizione del nuovo programma di impegno critico che, come risulta dalla *Conclusione*, sarà sostanzialmente ottimistico, rivolto, in polemica con le regole imitative e con quella che, rifacendosi allo Schelegel, egli chiama appunto critica « negativa », a prefigurare una poesia innervata dall'esigenza del vero, e dal rifiuto a diventare sinonimo di errore brillante. Si potrebbe insomma dire, parafrasando l'elogio che Visconti rilascia al ruolo storico ricoperto da Alfieri, che scopo della poesia sarà quello di far piacere idee a fini di pubblico bene. Essa, servendosi di imitazione, fantasia, entusiasmo (termini che, al solito, vengono dall'autore accettati, abbastanza acriticamente — specie i primi due — prelevandoli dal tessuto e con l'accezione culturale settecenteschi) avrà come fine sostanziale la ricerca del vero; si capisce, date simili premesse, che la trattazione di Visconti si mantiene accuratamente al di qua di ogni fermento idealistico; che nuovamente, gli approdi di certo romanticismo tedesco (l'autore ha in mente Novalis e la sua scuola) sono, con una probabilissima ripresa dalla *Germania* staeliana ([79]), riguardati col massimo sospetto: « follie dogmatiche di misticisti », degenerazioni tipiche delle « menti più entusiastiche, che abusano del loro stesso raffinamento per ghiribizzare sottigliezze esagerate e soverchie » (p. 264), piegando, nell'osservazione della natura, a una raffinatezza che sa di corruzione, il bagaglio culturale dell'uomo moderno.

M.me de Staël ed August Wilhem Schlegel sono i garanti e i suggeritori di questa battaglia romantica di Visconti; invece, non compare ancora, almeno in termini espliciti, Kant, anche se il capitolo sul bello in natura non ne contraddirebbe certamente il pensiero. E ciò è perfettamente spiegabile: dal momento che l'ordine secondo il quale l'autore desiderava che i tre trattati venissero raccolti è esattamente inverso ai tempi della loro stesura, l'operetta sulla poesia è impegnata a liquidare la dimensione edonistica del fatto poetico su una linea meno avanzata,

---

([79]) Il fatto è documentato, più che da P[1], dal passo di P riportato nella *Nota al testo*, alle pp. 678-79 del presente volume, dove la derivazione staëliana è ammessa esplicitamente dall'autore stesso.

nella quale Visconti ancora non è in grado di servirsi con una certa disinvoltura del pensiero estetico kantiano; ed è questo un rilievo che vale, più lampante ancora, per l'opuscolo dedicato allo stile che, infatti, è dei tre il più antico cronologicamente e quindi anche il più settecentesco, nell'impianto teorico e nel senso della programmazione letteraria. Del resto non può essere dimenticato che proprio nell'ambito dell'illuminismo lombardo le *Ricerche intorno alla natura dello stile* di Beccaria (80) costituivano per Visconti un precedente notevolmente condizionante; e Beccaria, difatti, sarà il punto di riferimento che Visconti avrà più presente nel procedere alla definizione dello stile.

In conformità alla tecnica di impianto che già si è avuto modo di constatare, anche il terzo trattato, dopo avere passato in rassegna le diverse accezioni e situazioni in cui si usa parlare di stile, e avere negato che esse siano riconducibili ad una sola identica nozione, sfocia in una *Conclusione* imperniata su un deciso attacco contro la filosofia scolastica che, appunto, avrebbe insegnato a ritenere che a più significati di una parola corrisponda una unicità di nozione. Ma si tratta di un aggancio polemico preciso quanto limitato, che non risale a considerazioni più ampie di politica culturale; allo stesso modo, appare parziale e più che altro esemplificativa la polemica inalberata, poco prima della *Conclusione*, contro Agostino Mascardi, in nome dell'antisecentismo. In realtà, pesa in questo testo in modo particolare il modello della metodologia stewartiana, la coerenza costante di un procedimento « ideologico » che insiste nel riconoscere nello stile un fatto non creativo, ma razionale; come già era accaduto di notare a proposito della dissertazione sulla poesia, è ancora di là da verificarsi l'approdo al sia pur moderato kantismo che si verificherà solo con le *Riflessioni*. Dalla volontà di chiarire la confusione terminologica imperante, risulta la distinzione

---

(80) « Con diuturne investigazioni aveva eziandio abbozzato un commentario sulle *Ricerche* di Beccaria intorno alla natura dello stile, delle quali facea gran conto, e che abbisognano e sarebbero degnissime di venire illustrate: ma condannò alle fiamme il frutto dell'improba applicazione sostenuta per intenderne e schiarirne le teoriche, né seppesi il perché » (G. Cossa, *op. cit.*, p. 8); più oltre (p. 23) il Cossa accenna alla pubblicazione dei *Pensieri sullo stile*, senza però istituire collegamenti tra le due opere. Beccaria si trovava già elogiato, sia pure in termini generici, nel *Discorso recitato da Ermes Visconti il giorno 16 maggio 1818 per l'inaugurazione fattasi nella Biblioteca Ambrosiana del monumento consacrato alla memoria di Giuseppe Bossi pittore* cit., p. 3. Su questo aspetto dell'opera di Beccaria, si veda l'*Introduzione* di S. Romagnoli a C. Beccaria, *Opere*, Firenze 1958, I, pp. LXXXII-LXXXVIII, e R. Mondolfo, *Cesare Beccaria*, Milano 1960, pp. 99 sgg. Tratta i rapporti del pensiero di Beccaria con le problematiche del Settecento G. Finzi, *Beccaria e lo stile*, « Belfagor », 3, maggio 1960, pp. 324-32.

tra stile considerato come facente un tutto unico col pensiero, e stile inteso separatamente da esso. Nel primo caso, « Io credo che qualora non pongasi mente a separare stile da pensiero, si attribuisca al primo tutto ciò che nelle composizioni produce un effetto immediato, un'immediata impressione sull'animo » (p. 295); quanto al secondo, dovendosi qui distinguere in maniera adeguata non solo stile e pensiero, ma anche la lingua, che è il terzo elemento assunto in considerazione, si ricorre alla distinzione tra concetto interiore e idee spieganti: in queste ultime, nella loro invenzione e soprattutto disposizione consisterebbe lo stile. Inoltre « un'idea spiegante rimane indistinta ed oscura, finché non venga accoppiata ad un vocabolo; ed allora soltanto ella assume la compiuta sua forma » (p. 308). È facile notare che Visconti, in questo trattato, risente di un'estetica che non è il caso di definire edonistica, ma semplicemente psicologica; e infatti, quasi tutte di ordine psicologico sono le analisi esemplificative compiute su testi di Manzoni, Monti, Bossi e altri: fatto che conferma, una volta di più, il legame strettissimo e per Visconti pressoché inscindibile tra elaborazione dottrinaria e critica puntuale; ove si tenga presente questo suo punto di vista, non sarà difficile riconoscere alle sue pagine critiche capacità di penetrazione anche superiori all'attesa: i testi non vengono giudicati in base a contenuti veri e propri, quanto per la verosimiglianza psicologica delle idee e soprattutto per la loro successione. Non sarà motivo, poi, di particolare stupore il fatto che Visconti prenda in esame, ponendoli sul medesimo piano, fatti della sfera estetica e della vita comune: al solito, al rifiuto di privilegiare il fatto estetico si accompagna la saldatura con la nuova sensibilità morale contemporanea e quindi una trascrizione, in termini più moderni, della funzione socialmente significativa delle arti che già il Settecento, sia pure in altri termini, non aveva ignorato. La rassegna storica delle diverse soluzioni date al problema dello stile, che compone la terza parte dell'opera, sceglie come parametri di confronto autori che per la maggior parte si situano nel Settecento, ma che forse, di quel secolo non sempre esprimevano le posizioni più avanzate e stimolanti. Con ciò non si allude tanto a Beccaria, quanto agli autori francesi, per rifarsi ai quali Visconti ricorre il più delle volte non alla *Encyclopédie*, ma alla assai più tradizionale e « retorica » *Encyclopédie Méthodique* [81]. Ciò dimostra che, in certo senso, pure rimanendo ber-

---

[81] Che è impostata su una tradizionale divisione per materie all'interno delle quali, poi, gli argomenti sono ordinati alfabeticamente. Le citazioni di cui si serve Visconti sono prelevate dalla sezione *Grammaire et littérature*.

sagli di Visconti le teorie e la critica classicistico-razionalistica, esse rischiano di costituire allo stesso tempo un punto di riferimento atto tanto a condizionare che a fornire stimoli nuovi; e non è da escludersi che proprio in base a perplessità di questo genere Fauriel dimostrasse, tra i tre lavori sottopostigli da Visconti, di tenere nella minore considerazione proprio questo.

La proposta di Visconti, almeno a tutto il 1822, presuppone un romanticismo di tipo psicologico, fortemente sensibilizzato verso un realismo che sia continuamente avvertito delle istanze di una società borghese saldamente immersa in un moderno processo di civilizzazione, in senso materiale come spirituale. L'aristocratico Visconti tenta di inserirsi in quel processo, formulando implicitamente per il nuovo blocco di forze storiche di cui ha ritenuto di farsi patrocinatore una prospettiva che ha il suono (a diversi livelli, da quello economico all'intellettuale) del programma di potere di un nuovo gruppo dirigente, moderno e avanzato. L'intransigenza con cui viene proposta la nuova dimensione culturale, e insieme il sostanziale moderatismo delle proposte in se stesse, si spiegano con la precisa coscienza di un nuovo pubblico, la classe media, di cui si deve tener conto all'atto di elaborare il messaggio estetico, e con la acquisita consapevolezza della dimensione « politica » che ormai ogni programma culturale racchiude in sé ([82]). Si è visto come la caratura, assai più modesta di quanto per molto tempo si è continuato a ritenere, del germanesimo di Visconti ([83]), compensata da un

([82]) D. Isella, *La cultura lombarda e la letteratura italiana* cit., p. 156: « La classe intellettuale lombarda tradizionalmente aveva sempre considerata la carriera dell'amministrazione pubblica, ai più diversi gradi, lo sbocco naturale della propria attività; non più però a pochi anni dal ritorno dell'Austria nell'aprile del '14, quando si andò rapidamente formando la coscienza del valore politico di ogni autentica cultura (ed è noto con quale sospetto si guardassero i " collaborazionisti " anche meno sospettabili) ».

([83]) Circa il germanesimo di Visconti, sarà opportuno precisare che, oltre a quelle dei testi, nemmeno le testimonianze dell'epistolario contengono dati che autorizzino a parlare di una sua conoscenza della filosofia tedesca che si spinga oltre Kant, cioè fino agli idealisti. In realtà, la fama di Visconti conoscitore profondo dei filosofi tedeschi, incoraggiata da Visconti stesso e divulgata da amici e biografi, ha origine più che altro dalle voci, che circolavano attorno al 1820, di un'opera che Visconti avrebbe voluto comporre sull'argomento. Ad esempio Pellico scrive al fratello Luigi, il 19 febbraio 1820: « Visconti aduna materiali per dare all'Italia una cognizione della filosofia di Kant » (in *Lettere milanesi (1815-21)*, a cura di M. Scotti, Torino, 1963, « GSLI », supplemento n. 28, p. 207; ma, appunto, Pellico parla di Kant, e non di altri. Si sa, del resto, come ha documentato la Baravelli, *op. cit.*, pp. 26-27, che a Kant Visconti era interessato almeno dal 1817. Importante è poi la lettera di Visconti a Cousin del 2 novembre 1821, in J. Barthélemy-Saint Hilaire, *Victor Cousin, sa vie et sa cor-*

cospicuo prelievo di spunti e riferimenti staëliani (84), si accompagni a forme di fobia verso l'irrazionale inteso come elemento propulsore del fatto estetico, del quale al tempo stesso ci si rifiuta di ammettere una base unitaria. Il Visconti cristiano di poco più di un decennio più tardi, che ritorna sui medesimi argomenti, ha tagliato proprio quel legame, voluto prima con tanta forza, tra cultura e società. Ma va premesso che la nuova scelta di Visconti non sarà in funzione del disimpegno; al realismo, sia pure psicologico e storico, che continuerà ad accettare

respondence, Paris, 1887, III, pp. 364-66: afferma che l'opera successiva al trattato sul bello avrà per oggetto la filosofia tedesca, e nomina, ma in maniera generica, Fichte, Schelling, Hegel; e nella medesima lettera, soprattutto, Visconti si propone non una scelta esclusiva nei confronti della filosofia tedesca, ma una sintesi sorta dal confronto tra la metafisica germanica e le scuole francese e scozzese. Del resto, va pure ricordato che non è di facile definizione il problema stesso della conoscenza da parte di Visconti della lingua tedesca: se essa fosse tale cioè da consentirgli di affrontare direttamente quei testi, o se piuttosto non lo obbligasse ad accostarsi a Kant attraverso mediatori francesi o italiani (come ad esempio il Soave): e in quest'ultimo caso, la questione sarebbe leggermente diversa. Stando al Cossa, *op. cit.*, p. 7, il nostro autore possedeva una «non ordinaria perizia» nella lingua «inglese ed alemanna». Nelle *Composizioni miscellanee* (Milano 1833, pp. 114-22), Visconti pubblica *La Campana. Imitazione di un'ode di Federigo Schiller*, e precisa in una nota: «Il presente abbozzo non esibisce un'adeguata idea del bellissimo originale: né basterebbe ad appagare chi bramasse di conoscerlo. A tale uopo sarebbe riuscita più opportuna, o meno insufficiente, una traduzione letterale. Ma chi scrive ha consultato la sua poca padronanza del linguaggio tedesco. È poi inscio affatto intorno all'arte del *fondere metalli*, di che s'incontrano allusioni nei versi dello Schiller, con cenni relativi al magistrale processo, ed alle regole de' lavori per la manifattura delle campane» (p. 114): le affermazioni sono improntate a una voluta modestia, ma i fatti starebbero a indicare, in questo caso, una padronanza tutt'altro che approfondita della lingua tedesca. Un'ulteriore testimonianza si ha nella lettera del 20 gennaio 1840 a Gaetano Cattaneo, con la quale Visconti declina l'invito a recensire il *Dante* di Heigelin: «... Crenna, paese nel quale trovasi un solo occhio atto a leggerlo, cioè chi scrive, e che è addivenuto un monoculo in fatto di tedesco» (da G. Gallavresi, *Ermes Visconti, E. Mylius, N. Tommaseo, V. Cousin, Ginguéné, C. Botta; Lettere inedite*, «Il Libro e la Stampa», IV, N.S., 1910, p. 177; puntini nostri).

(84) Basterà ricordare, a titolo indicativo, il culto di Schiller, sul quale Visconti aveva scritto al tempo del «Conciliatore», e di cui tradurrà, in anni più tardi, *La campana*. Ma nella *Germania* staëliana Visconti trovava addirittura giustificata la propria ammirazione per il metodo dello Stewart e per i filosofi scozzesi: «Shaftsbury, Hutcheson, Smith, Reid, Dugald Stuart etc., ont étudié les opérations de notre entendement avec une rare sagacité; les ouvrages de Dugald Stuart en particulier contiennent une théorie si parfaite des facultés intellectuelles, qu'on peut la considérer, pour ainsi dire, comme l'histoire naturelle de l'être moral. Chaque individu doit y reconnoître une portion quelconque de lui-même... Quelque opinion qu'on ait adoptée sur l'origine des idées, l'on ne saurait nier l'utilité d'un travail qui a pour but d'examiner leur marche et leur direction; mai ce n'est point assez d'observer le développement de nos facultés, il faut remonter à leur source, afin de se rendre compte de la nature et de l'indépendence de la volonté, dans l'homme» (*De l'Allemagne*, Paris 1810-Londres 1813, t. III, p. 30).

in sede di dichiarazione teorica, egli avrà sostituito nei fatti l'idillio cristiano [85], che implica, e nemmeno surrettiziamente, il ritorno ai valori di un mondo agricolo e quasi arcadico, rappresentato astoricamente, ma non per questo meno dotato di una sua effettiva, storica e materiale consistenza. Ciò equivale a dire che, in meno di un decennio. l'autore ha ritenuto di individuare alcune condizioni che facevano apparire impossibile, se non assurda, la diagnosi socio-politica che aveva ritenuto di formulare; viene a cadere allora tutto l'apparato culturale approntato in vista di quella soluzione; alla diagnosi socio-economica e politica si sostituisce l'utopia. Questa posizione, però, si deve ripetere, non va identificata con il disimpegno: rappresenta una integrazione non più attiva come prima, bensì puramente passiva e, se si vuole mistificante, sotto la quale si cela però la inevitabile logica di una classe aristocratica decisa a usufruire degli strumenti culturali, quali essi si siano, che garantiscano la conservazione del potere. Venuto a crollare tutto l'apparato teorico progressista che era apparso necessario fino al '22, emergono in maniera disastrosamente condizionante alcuni limiti di fondo che anche per il primo periodo si erano sottolineati: la impreparazione ad affrontare argomenti di diretto impegno metafisico, il peso di talune istanze irrazionali lasciate in precedenza troppo appartate: e ciò risalta tanto più in quanto, con i nuovi interessi religiosi, sono l'irrazionale e la dimensione metafisica ed imporre la propria presenza. Ma l'autore non sarà in grado di elaborare una nuova giustificazione teorica che sia all'altezza dei nuovi interessi spirituali che ha maturato; e in effetti, dopo il 1833 si dovranno rilevare non soltanto le vistose incongruenze tra il primo e il secondo Visconti, ma anche la tenace, sotterranea continuità dei motivi profondi del suo pensiero e della sua collocazione sociale. Tutto questo, è ovvio, va considerato senza per nulla intaccare la serietà e l'autentica ansia spirituale del nuovo Visconti. Colui che estende i nuovi *Saggi* sul bello è un uomo profondamente angosciato, ansioso di una sicurezza che ritiene di individuare in valori ultraterreni; ma, si diceva, è significativo che un primo confronto tra redazione manoscritta ed edizione a stampa non conduca a sorprese clamorose. Anzi è facile notare che il materiale costituito di citazioni, esempi, riferimenti storici e culturali, è rimasto nella maggior parte dei casi il medesimo, sia pure con un taglio leggermente diverso;

---

(85) Si veda N. Festino, *L'operazione culturale di Ermes Visconti* cit., pp. 89 sgg.; cfr. pure C. Varese, *La tentazione dell'idillio europeo* e *Il problema dell'idillio nei «Promessi sposi»*, in *L'originale e il ritratto. Manzoni secondo Manzoni*, Firenze 1975, pp. 1-66.

c'è in più, una netta coloritura di tipo religioso, ma sarebbe eccessivo affermare che essa abbia portato a sfrondature e soppressioni di stile inquisitorio. Ciò almeno in apparenza; poiché, come si potrà verificare, la crisi ha operato invece più in profondo, intaccando l'articolazione complessiva dell'opera e la stessa dinamica interna del pensiero (del resto, la prima grave incrinatura era testimoniata proprio dalla rinuncia a pubblicare unitariamente i tre trattati). Sia pure attraverso un linguaggio molto più prudente di un tempo, e lontanissimo da ogni pretesa specialistica, l'impostazione del discorso, almeno nella fase d'avvio, corrisponde all'antico: non esiste una nozione unica alla quale possano venire ricondotte tutte le qualità riconoscibili negli oggetti o in ogni circostanza della vita che appaiano belli; unitario, invece, è il sentimento del bello. Fin qui, nulla di specificamente nuovo; anche gli esempi, tolta la soppressione di qualche allusione a personaggi storici della Chiesa (ad esempio, Richelieu) che avrebbe potuto sembrare irriverente, non si staccano di molto dalla redazione primitiva. Naturalmente, a questo punto viene riconosciuta una bellezza superiore a tutte quelle terrene; ma tale presenza non sembra condizionare, almeno per il momento, l'esame delle cose mondane, che sono di necessità imperfette; si avrà, comunque, il collegamento di simile motivo con il capitolo, già presente anche nella stesura manoscritta, dedicato alla tematica dell'infinito. Si acccennava all'evoluzione subita dal linguaggio, volutamente umile e che, ad onta di una certa prolissità o forse proprio per compenso ad essa, tende sovente a cristallizzarsi in formulette o schemi componibili con una certa facilità, che non valgono la rigida ma talora brillante perentorietà di un tempo. Uno di tali schemi, primo sintomo dello scadimento del livello teorico del discorso, consiste nel porre il quesito se bello sia quel che piace, o non piuttosto se il bello piaccia perché è bello. La risposta sarà che il sentimento del bello è un piacere essenzialmente contemplativo, e il piacere deriva appunto dal fatto che taluni oggetti, corporei o incorporei, ci si offrono come spettacolo. Anche questo è elemento che era già ampiamente presente nella stesura del '21-'22 dell'opera, ma che ora tende sempre più a porsi come fattore decisivo e prevalente: l'accentuazione, più che del kantismo, delle categorie moralistiche attraverso cui Visconti lo interpreta (disinteresse virtuoso, superamento di orgogli ed egoismi individuali) è uno dei fenomeni salienti dell'edizione a stampa. È sintomatico del diminuito interesse verso le questioni teoriche, già rilevato, che sia pressoché sparito lo spazio concesso alla distinzione tra bello e sublime: si conferma che il sublime è null'altro che una variante del bello; ma in più

di una circostanza, si finisce per parlare di sublime terribile, finendo così per ammettere, magari per comodità espositiva, l'esistenza della categoria.

Risulta pressoché scomparso il tenace interesse, derivato dagli ideologi, per la frattura tra convenzioni linguistiche e realtà; questa rinuncia sul piano del metodo è compensata con un enorme aumento dell'esemplificazione riferita a fatti della vita quotidiana, e con una accresciuta presenza di sensibilità personale, quasi da scrittore in proprio. Si direbbe anzi che Visconti abbia sviluppato una sensibilità smisurata verso quella che egli stesso avrebbe definito bellezza «mista», ottenuta tecnicamente tramite l'imitazione e la sensazione, ma suscettibile di caricarsi di risvolti fantastici e di significazioni morali e ideali. Al solito, Visconti mantiene in vita termini quali fantasia e immaginazione, ancora carichi del valore settecentesco della loro provenienza: senza però farne le tessere di un mosaico ordinato in vista di una sensibilità nuova; le attenzioni vanno piuttosto verso la nuova tematica, tra mistica e confessionale, che sta dilagando.

Nel saggio dedicato al bello assoluto, fulcro centrale di tutta la discussione, ora come prima, le modificazioni sopravvenute appaiono profonde e decisive. Ciò non tanto per la scontata ammissione di un bello assoluto e ultreterreno che in sé, nel quadro generale dell'esposizione, non rappresenta un fattore di disturbo, quanto per la diversa soluzione che viene data circa la bellezza della realtà mondana. Sono ancora operanti le due categorie alla luce delle quali veniva esaminato il problema del bello assoluto: un quesito «storico» e uno «teorico»; ed entrambe rispondono che pervenire alla comprensione di un bello assoluto, sia pure con enormi limitazioni, è cosa possibile. Ma ormai, se parole e termini suonano pressoché uguali, è la sostanza di essi che è mutata radicalmente, e anche il senso del discorso; quando si parla di Buon Gusto e razionalità, ormai, non si allude più alla irrinunciabile sensibilità nei confronti delle esigenze della società moderna; la ricerca della razionalità, a questo punto, è divenuta la lotta tra vero e falso, una volontà di difesa che si fa veicolo di contenuti dogmatici. L'intransigenza del primo Visconti si salvava in quanto, se l'estetica doveva giovare alla morale, era anche presupposto che continuasse a rimanere estetica; ora l'impegno sociale è stato sostituito da una serie di spunti confessionali, che finiscono inevitabilmente per identificarsi con la moralità della Restaurazione, non più assunta criticamente, ma accettata e vissuta dall'interno. Anche questa, a suo modo, è una posizione politica, dato che è sempre una certa visione, sia pure diversa, della

società storica, a condizionare la ricerca dell'arte; purtroppo, tale tensione è imposta senza un adeguato sostegno teorico, con il semplice recupero, a livello mistico e dogmatico, di quell'irrazionale che nella speculazione di Visconti non era stato mai affrontato, e che ha finito per tradursi nella duplice dimensione dell'elogio cristiano e della concretizzazione, in termini politici, di un'utopia sociale che, stando almeno al breve decalogo che ora si riporterà, non presenta sufficienti connotati nemmeno per venire definita cristiana in senso stretto: « Le condizioni fondamentali del Buon Gusto perfetto, relativamente alle cose del bello, sono le seguenti.

Non compiacersi mai di ciò che è riprovevole moralmente o erroneo scientificamente o inesatto storicamente.

Ravvisare negli oggetti estetici ogni pregio, per quanto essere possa recondito, senza perdere di vista nemmeno le bellezze più tenui; e per contrapposto, discernere ogni difetto, ogni neo.

Apprezzare ed amare gli oggetti estetici in esatta proporzione al grado di merito, che posseggono » (p. 460-61).

All'insegna della assoluta razionalità, dunque, si sono insinuati, resi più clamorosi dal generale regresso subito dall'impianto teorico generale del trattato, elementi che appartengono ad un gusto e una moralità storicamente superati e conservatori; soprattutto, sia pure attraverso resipiscenze e precisazioni assai frequenti, si tende a condizionare dall'interno il fenomeno estetico, dato che ormai, negli intenti di Visconti, è la morale a dettare e condizionare la valutazione dell'arte. Non ci si limita più a delineare la necessità di un rapporto, di un contatto cosciente con la realtà contemporanea: Visconti stesso tende sempre più apertamente a proporre spunti e argomenti, e a negarne altri.

Il punto discriminante, e al tempo stesso il vero regresso subito dal Visconti ultima maniera risiede proprio qui: il fattore di estraneità e turbamento va individuato non tanto nella convinzione che la perfezione totale del Buon Gusto sarà conseguita nella vita di Paradiso, quanto nel fatto che le istanze della pietà religiosa hanno invaso lo spazio che un tempo era riservato all'impegno civile e anzi, in quanto caldeggiate acriticamente, non sanno proporne e inventarne uno che sia storicamente credibile. Naturalmente, si sono fatti labili gli accenni ad agricoltura, commercio, industria, che in precedenza erano serviti a giustificare una precisa situazione di impegno della cultura; anziché cercare lo scontro e la modificazione della realtà, ora se ne accettano le strutture già date (che, nel caso di Visconti, si identificano

economicamente in una posizione legata al possesso terriero), senza più sprazzi di protesta: in questo quadro vanno intese le affermazioni di acquiescenza al regime austriaco, o la sconfessione di taluni articoli scritti sul « Conciliatore ».

È probabile che gli undici Frammenti che coronano l'opera fossero destinati a colmare la lacuna lasciata dall'antica sezione sui rapporti tra estetica, morale e civilizzazione; ma i frammenti, per quanto ricchi di spunti talora stimolanti, nel complesso deludono, per l'assenza di un impianto generale che li colleghi e giustifichi, e di una prospettiva precisa di intervento culturale in cui possano collocarsi. Quelli di argomento letterario vertono in prevalenza sul romanzo storico e il problema storia-invenzione; si parla in termini ammirativi sia di Manzoni che di Grossi. Che si continui a insistere sulla necessità della conoscenza storica, non fa però passare inosservato il fatto che se ne parla senza una chiara impalcatura dottrinale. Si dovrà combinare la fedeltà storica con la libertà poetica, naturalmente all'insegna del rifiuto di ciò che è falso storicamente; va ricordato come nel *Frammento inedito*, qui pubblicato in *Appendice*, Visconti, a dimostrazione dell'isolamento in cui ormai si trova ad operare, che lo priva della fattiva possibilità di dialogo e scambio di programmi col gruppo di un tempo, critichi le tesi manzoniane sulla fine del romanzo storico proprio attraverso Manzoni stesso, o meglio il Manzoni di parecchi anni prima, che Visconti ricordava; ma Visconti, che in queste pagine appare ormai un critico sorpassato, che procede in seconda linea accontentandosi del ruolo di divulgatore o meglio di rievocatore di una temperie culturale da cui ormai si è estromesso, respinge i termini della profonda crisi manzoniana per pure ragioni di moralistico ottimismo, al limite con la pigrizia mentale. La solitudine, insomma, alla quale Visconti sembra essersi ridotto nella fase finale della sua attività, lo porta non solo a espiare di persona quelli che nella sua volontà di autocensura egli ritiene essere stati gli errori intellettuali di un tempo, ma anche a far risaltare tanto più crudelmente i limiti e gli elementi di provvisorietà che si annidavano da sempre nella sua cultura.

I frammenti su pittura e scultura non fanno che affermare la prevedibile superiorità dell'ideale cristiano su quello pagano, a conferma anche dell'inevitabile contenutismo implicito nelle pregiudiziali moralistiche cui si accennava. Anche le taglienti censure inflitte a Foscolo [86]

---

[86] Rimando al mio *Ugo Foscolo in un giudizio di Ermes Visconti*, in « GSLI », 1969, pp. 407-11.

confermano simile involuzione che sembra congiungere, quasi per paradosso e sia pure tramite un percorso di notevole diversità, la vicenda di Visconti alla progressiva chiusura politica di certo romanticismo europeo, specie germanico ([87]). Si può ricordare, più che altro a titolo di curiosità, che nei frammenti riservati all'architettura, Visconti, pur continuando a dimostrare un interesse, sia pure assai più vago e moderato di quanto non avvenisse prima, per la costruzione di case d'abitazione funzionali e non puramente decorative, propone per l'architettura religiosa una sorta di gotico moderno.

Va osservato che la sostanziale debolezza teorica che risulta da questi *Saggi* sul bello, oltre che essere la conclusione del personale itinerario di un trattatista, sembra quasi la conferma, riferita all'ambito della cultura lombarda, tanto prammatica e impegnata, dello svuotamento, ai confini con la banalità, cui pare destinata storicamente una filosofia ispirata alla scuola scozzese del senso comune ([88]); in tal senso, la sotterranea, negativa continuità esistente tra redazione manoscritta e testo a stampa di queste ricerche sul bello, ridimensiona non soltanto Visconti, ma il contesto culturale stesso che ha favorito la sua personale interpretazione della filosofia contemporanea.

Certo, l'atteggiamento di Visconti nel ridurre o mutilare i propri antichi testi non era sempre costante né così severo; il confronto con la stesura a stampa del 1838 del trattato sulle parole *poesia* e *poetico* dimostra che questo è, tra i tre, quello che ha subito minori decurtazioni, conservando un impianto teorico di tutto rispetto. Eppure, si rileva una leggera quanto costante accentuazione delle venature moralistiche e spiritualistiche, specie riguardo alle manifestazioni di «poesia della vita» tipiche della società civilizzata; ed è un'ovvia conseguenza della paralisi inflitta all'approfondimento del discorso più specificamente estetico: si pensi alle riserve sull'entusiasmo, alle imprudenze del quale viene contrapposto il correttivo offerto dalla religione. È sparito l'aneddoto voltairiano sulla caccia alle streghe, e soprattutto c'è una novità vistosa, rappresentata dall'inserimento di un capitolo sulla poesia biblica: esito paradossale della sua presenza sull'equilibrio generale dell'opera è uno smussarsi delle riserve (che però, in tono assai più cauto,

---

([87]) Cfr. O. Walzel, *Il romanticismo tedesco. L'intuizione del mondo e dell'arte*, Firenze 1924, pp. 188 sgg.

([88]) Come si afferma in *L'estetica dell'empirismo inglese*, a cura di Mario M. Rossi, Firenze 1944, I, *Introduzione*, pp. 91-92.

permangono ancora) sul concetto, di vichiana derivazione, della poesia come prodotto di fantasia e istintività. Infatti è da presumersi che per Visconti, a questo punto, giustificare in un ambito moderno una impostazione così drastica e fideistica, come quella che egli conferisce al problema religioso, sia almeno tanto importante quanto continuare a tenere al bando la moderna idolatria. Analoga situazione fluida e contraddittoria, per cui il fantastico e l'irrazionale, banditi su un fronte, necessitano di essere recuperati su un altro, si verifica riguardo ai mistici tedeschi: le accuse nei loro confronti sono conservate, per evidente fedeltà a un discorso molto antico, ma sono rese molto meno pungenti, e collocate in una piega del discorso che non contribuisce a evidenziarle particolarmente.

Continuità e lievi, sostanziali differenze, caratterizzano dunque il rapporto tra le due stesure dell'opuscolo sulla poesia; ad esempio, la difesa che viene fatta del bello in qualità di dominio peculiare della poesia, con relativo contenimento della funzione didascalica e umanitaria, è ancora la medesima di circa quindici anni prima; ma una volta di più, il nesso che appare interrotto in maniera irrimediabile è quello tra cultura e forze sociali. Ribadire, come pure fa Visconti, che l'anima deve provare il bisogno di porsi un risultato interessante l'umanità, è formula astratta e generica, quando non sia identificata con le concrete determinazioni di una realtà storica; identica debolezza hanno le esortazioni che egli opera nei confronti della «poesia della vita». Si tende piuttosto a recuperare la storia, la verità di essa, con un'operazione che giustifica però, al riparo del nesso tra storia e invenzione, l'abdicazione all'indagine sulla realtà circostante. In questo opuscolo del 1838, le poetiche romantiche appaiono in fase non più di proposta, ma di stanco riflusso; l'impressione è, addirittura, che questo ultimo Visconti vada dirigendosi verso una sorta di manierismo staëliano, sostenuto da un gusto che si è mantenuto fine e sorvegliato, ma che tende a sostituire non di rado con proposte che sono puramente e semplicemente contenutistiche una capacità di scoperta e innovazione che ormai è venuta meno. Non stupirà il fatto che la *Conclusione* non conservi pressoché nulla dell'impeto battagliero che aveva in origine e vada ricordata, se mai, per le riserve, già ricordate, che insinua a proposito dell'entusiasmo. Si deve infine ammettere che il Visconti di questo testo, se pure riesce del tutto avulso dalla battaglia risorgimentale, manifestando sottomissione e gratitudine per i simboli del potere straniero non rinuncia tuttavia a qualche temperata e allusiva dichiarazione di

segno liberale ([89]): la condanna per l'aristocrazia che non sa uscire dai propri privilegi è rimasta la stessa; solo, egli non ritiene più di motivare le ragioni delle sue scelte politiche, religiose e culturali, e soprattutto non ritiene più di intervenire attivamente nella dinamica storica toccata dalle sue stesse scelte.

Se il trattato sulla poesia, almeno quantitativamente, mantiene uno spessore quasi simile alla versione antica, una drastica riduzione ha subito con la stampa del '38 quello sullo stile. Sparita ogni sistematicità d'impianto, i quesiti di fondo rimangono pressoché i medesimi, e identiche anche le risposte; ma è sparita la loro giustificazione filosofica, e con essa la volontà di realizzare un vasto confronto culturale. Si hanno perciò vari spunti, senza un autentico impianto teorico e metodologico. Ad esempio è venuta a cadere la fondamentale distinzione tra stile concepito unitariamente col pensiero, e indipendentemente da esso. La prima trova un pallido riflesso nei paragrafi X-XIII dell'opera a stampa, la seconda ha finito per rimanere, dando in pratica da sola l'ossatura a tutto il trattatello, divenuto assai smilzo. Anche se permane la differenza tra concetto interiore e idee spieganti, non si trova più la serie di accurate analisi dedicate ai testi di Manzoni e diversi altri. Il mutamento più clamoroso concerne la soppressione dell'intera parte terza dell'opera manoscritta, e della relativa rassegna storica delle diverse teorie sullo stile che, se non era particolarmente originale, svolgeva la funzione di agganciare l'intervento di Visconti a un preciso entroterra culturale. Sparita è anche la vecchia *Conclusione* che, pure essendo la più modesta tra quelle degli anni 1819-'22, possedeva pure un suo significato battagliero e programmatico di manifesto antiscolastico e antipedantesco; ora la conclusione del '38 appare del tutto convenzionale, limitata a un riepilogo di quanto esposto in precedenza; quella che negli anni attorno al 1820 era l'ammirazione confessata, e sostenuta

---

([89]) Afferma a proposito della giurisprudenza detta dal Vico *eroica*: « Presso a molte nazioni, la schiavitù domestica e la servitù civile, erano fondate, ei pensa, sulla strana opinione che il Cielo avesse conceduto alla casta de' potenti, non solo l'autorità, ma ben anco la sapienza individuale, la scienza dell'ordine pubblico, ignorata dai servi della gleba, perché non comunicata a loro dal Cielo stesso: come parimente dagli schiavi nella casa di ciascun padrone, sacerdote domestico, e per avventura pontefice, augure e senatore del pubblico. La cui natura credevasi migliore per essenza, come superiore al volgo ne era la dignità. Così le distinzioni sociali dei diritti e delle obbligazioni, venivano fissate con estimazione fantastica, ed erano desunte da principî per metà superstiziosi, e per l'altra metà servili »; si tratta però di un passo, che, semplicemente, è rimasto conservato intatto dalla stesura manoscritta (cfr. rispettivamente pp. 270 e 551 del presente volume).

da solide ragioni storiche e culturali verso il metodo di Dugald Stewart, si è ridotta a fatto contingente, separato da una concreta battaglia culturale. Ingiustificato appare comunque l'accusa che Visconti, in questa sua opera, inclinasse addirittura in direzione del purismo (90); se gli accade di parlare di stile anche come chiarezza e «purità di termini», non si può negare che l'aspetto di esso su cui maggiormente insiste è quello legato all'organizzazione delle idee; e del resto, la sua corrispondenza attesta, fino agli anni finali, la consueta, severa avversione al purismo (91). Il problema se mai è un altro, e va individuato nella graduale perdita di interesse da parte di Visconti, oltre che per altri fondamentali problemi, anche per la questione della lingua; a questo proposito si può affermare che è andato smarrito, da parte sua, il contatto con entrambi i versanti dell'impegno della cultura lombarda (92), quello riguardante il dialogo con i grandi temi della cultura europea, e quello interessato a una più stretta battaglia verso talune zone di particolare arretratezza del contesto italiano. Del resto, proprio di quella cultura lombarda del primo Ottocento, Visconti, nel corso di tutta la sua esperienza, ha scontato la generosità di impegno e insieme i limiti di approssimazione estetica e sociologica che erano nelle stesse premesse di partenza del suo lavoro. Mosso dalla cosciente volontà di collaborare all'edificazione di una cultura voluta da un gruppo intellettuale progressista e moderato, Visconti alla conclusione del suo itinerario ottiene di trovarsi al di fuori della realtà storica; esattamente alla stessa maniera di chi nella storia aveva creduto di ravvisare non il dominio della positività e delle «magnifiche sorti», ma del negativo e dell'assurdo.

---

(90) Idea avanzata da C. Santoro, *op. cit.*, pp. 137 sgg.
(91) Si veda la lettera al Melzi del 21 aprile 1940, in N. Festino, *op. cit.*, p. 191.
(92) Cfr. D. Isella, *La cultura lombarda e la letteratura italiana* cit.

NOTA AL TESTO

I

REDAZIONI INEDITE 1819-1822

A) TESTIMONIANZE

1. TESTIMONIANZE DALL'EPISTOLARIO

Di una « dissertazione sullo stile », che circolava tra gli amici della Cameretta, si trova notizia in una lettera di Tommaso Grossi al Porta del 16 luglio 1817 (1). Ancora Grossi ne scrive il 20 luglio, confermando di averla letta ed esprimendo la propria ammirazione; dice inoltre esplicitamente che l'autore ne è Visconti (2). Sempre nel medesimo anno, a fine luglio, non solo Grossi parla del trattatello, ma nomina anche il « concetto interiore »: prova ulteriore per l'identificazione del testo (3). Porta stesso, il 29 luglio, promette prossima a Grossi la lettura della « dissertazione Visconti » (4) e il 2 agosto conferma: « Ho incominciato a leggere la dissertazione sullo Stile. Povera mia testa! Me la

---

(1) In *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, 1967, p. 252: « Nel venturo ordinario scriverò al Cattaneo rimettendogli questa dissertazione sullo stile che sto leggendo, o per dir meglio studiando ». Inaccettabile o quantomeno poco chiara la spiegazione data in nota da Isella, secondo il quale « La " dissertazione sullo stile ", di Ermes Visconti, deve essere una cosa sola con le *Idee elementari sulla poesia romantica* che appariranno nel ' Conciliatore ' l'anno seguente » (p. 253).

(2) *Ibid.*, pp. 255-6.

(3) *Ibid.*, p. 264: « Ripeto che non pretendo con questo di giustificarmi, ma solo di spiegar meglio che non ho fatto coi versi quale fosse il pensiero, o il *concetto interiore*, per dirla col Sig.r Visconti che m'era formato nel mio cervello prima di stendere sulla carta quello che vi ho steso ».

(4) *Ibid.*, pp. 266-7.

gratto a sangue, e le tante volte dimetto lo scritto perché il mio cervello non può tener dietro alle sublimità della scienza » (5).

Se non del testo specifico, dell'argomento in questione si ritorna ad accennare nella lettera che Visconti invia a Manzoni, che allora si trovava a Parigi, il 25 novembre 1819; e lo si trova nominato in appendice alla notizia della incombente composizione del trattato sulla poesia: « Le idee del Sig. Fauriel sulla poesia sono un affare serio assai. È certamente il problema più importante che possa concepirsi sulla letteratura poetica. Sai che idea mi è venuta scorrendo quel paragrafo della tua lettera? Il Sig. Fauriel ha veduto una grande lacuna nella filosofia estetica, della quale mi ero accorto anch'io da molto tempo; ma il Sig. Fauriel si è avveduto di molte cose di cui io non avevo neppure sospetto, e sono quelle appunto che danno tutta l'importanza al quesito. Abbi pazienza che mi spiego. Ti ricorderai, forse, che qualche volta ti dissi che al sistema di Vico mancava una seconda parte; Vico mostrò come nacque la poesia dai costumi semi-selvaggi, e come di quei tempi la poesia era l'Enciclopedia dei popoli; fisica, teologia, (quella degli idolatri), morale, giurisprudenza, politica: tutto era poesia; similmente l'ideologia, la grammatica, il vocabolario. Ora a me pareva che restasse da farsi un successivo lavoro; dedurre cioè le analogie e le differenze della poesia colta in confronto alla naturale e semi-selvaggia » (6). Dopo avere esposto un vero e proprio schema di ricerca (7),

---

(5) *Ibid.*, p. 269.

(6) In *Carteggio* di Alessandro Manzoni, cit., I, pp. 446-7.

(7) Il progetto esposto da Visconti è assai complesso e ambizioso, e il trattato allo stato definitivo non lo ricalcherà puntualmente. Vale la pena di riportare almeno un lungo stralcio, che dimostra come il confronto tra poesia primitiva e poesia civilizzata fosse, già allo studio di progetto, il vero fulcro di tutta la dissertazione: « Mi pare che la soluzione del quesito richieda che si fissino i dati seguenti: 1° quali sono i caratteri della poesia naturale semiselvaggia? A questo servirà l'opera di Vico, l'Edda Ritmica, le analogie desunte con molta circospezione dalle idee de' fanciulli e degli idioti; le relazioni di viaggiatori: e qualche frammento di poesia Runica o Celtica; Ossian no, per le ragioni che sai. 2° Quali sono i caratteri della poesia, quando essa non è più una enciclopedia de' popoli, ma serve ad esprimere in metro anche la morale e le leggi? Omero, Esiodo, in parte il Vecchio Testamento. 3° Quali sono i caratteri della poesia quando essa coesiste colla prosa, ma è ancora il mezzo più potente che gli uomini abbiano per comunicarsi scrivendo o cantando le loro passioni? Epoca di Pindaro, de' tragici greci, de' trovatori e trovieri di Dante; probabilmente di Calidasa e d'altri poeti indiani; in parte del Vecchio Testamento. 4° Quali sono i caratteri della poesia quando è fondata principalmente o in gran parte sull'imitazione di autori precedenti? Epoca di Orazio, di Virgilio, di Ariosto, del Tasso, della letteratura francese, di parte della letteratura inglese e tedesca. 5° Quale può essere il carattere della poesia al tempo nostro, qualora si voglia toglierle tutto ciò che è convenzionale,

Visconti aggiungeva: « Mi hai fatto cenno anche sullo stile. Sicuramente v'è molto abuso, almeno in Francia ed in Italia, di ciò che chiamasi lingua e stile nobile o colto. Ma io dubito che la natura voglia in parte una scelta nelle parole e nelle frasi che hanno un bello sentito da' soli uomini colti. Basta però che ciò non tolga mai la verità e la libertà di dire tutto quello che fa d'uopo di dire; e che il popolo intenda il senso » (8). Visconti prenderà poi direttamente contatto con Fauriel il 18 gennaio 1820, dicendosi interessato a conoscere le sue idee sulla poesia (9).

Non è possibile conoscere con sicurezza come siano pervenuti a Parigi i due opuscoli nella loro prima stesura, dato che è assai probabile che Manzoni, recandosi in Francia, abbia portato a Fauriel soltanto il memoriale dell'amico sul romanticismo (10). Certo è che il 18 ottobre

---

e fondarla tutta sugli elementi poetici che ancora vivono davvero nell'animo nostro? Vedi che bagatella di ricerche preliminari prima di venire ad un risultato! In quanto a me, non credo di essere nel caso di mettermi ad un lavoro di questa natura; figurati poi se posso avere l'audacia di sputare sentenze all'improvviso! Ma quello che mi passa pel capo te lo posso scrivere, come pensieri fortuiti » (*Ibid.*, pp. 447-8). Non hanno trovato sviluppo, invece, questi ulteriori spunti che trattano del pubblico della poesia: « Eccoci all'epoca quinta. Noi abbiamo bisogno di poesia, un elemento poetico nell'animo nostro. Ma codesto elemento o meglio complesso di elementi è identico in tutti? No. Ve n'ha due. Uno è quello della plebe idiota, l'altro quello delle persone colte. Ve ne sarebbe un terzo, cioè quello degli artisti e de' critici; ma di questo non parlo perché se non coincide con qualcuno dei due primi, amo riguardarlo come spurio. Conduce all'abuso dell'arte. Dunque noi avremo due poesie: una pel popolo, una pei colti; ma alcune poesie potranno servire promiscuamente ad entrambi; popolo e colti vi troveranno il loro conto, ciascuno alla sua maniera. Dunque tre specie di componimenti poetici: 1° Pei soli colti, come il Poemetto di Parini, molte cose di Petrarca, l'ode di Dryden per Santa Cecilia. Il popolo non può gustarle. 2° Pel solo popolo; come certe composizioni triviali corrispondenti in poesia alla predica delle verze in eloquenza. Queste vanno escluse, ogni qualvolta insegnano sciocchezze; ma se insegnano qualche fatto vero, o qualche idea ragionevole non sono da sprezzarsi. Sono la poesia alla Lancaster, l'idiota o realmente tale o che vuol parerlo insegna all'idiota. 3° Le poesie per entrambe le classi; come Alfieri, le parti belle di Goldoni, ecc. È la natura che vuole oggidì queste differenze nell'esercizio dell'arte poetica. Come qui si possa, e fino a qual punto si debba escludere dalla terza categoria tutto ciò che è al di sopra delle idee e sentimenti del volgo; come si possa porvi (e quali siano) i risultati di tutto ciò che v'ha di poetico nella società presente; tali mi paiono i quesiti primarj del Sig. Fauriel. Io non ci ho pensato, e s'egli non m'ajuta colla sua lettera, sto fresco; qualora ci voglia pensare » (*Ibid.*, pp. 449-50).

(8) *Ibid.*, p. 450.

(9) « Il nostro Manzoni mi ha partecipato ch'Ella ha la bontà di voler farmi conoscere le sue idee sulla Poesia; e che lo avrebbe fatto tosto che la sua salute si fosse ristabilita. Spero che a quest'ora i di lei incommodi saranno cessati, e lo desidero vivamente.

I cenni che Manzoni mi ha dato mi hanno già convinto che ella è per trattare un problema assolutamente nuovo e di somma importanza: il vederlo sciolto da lei non potrà essere senza molto piacere ed istruzione per me » (*Ibid.*, p. 459).

(10) Cfr. G. Gallavresi, *Un memoriale di Ermes Visconti sul Romanticismo*, cit., e let-

1820 (Manzoni è già rientrato in Italia) Visconti ringrazia Fauriel per l'intenzione di tradurli: «Il nostro Manzoni mi ha partecipato la di lei intenzione di tradurre que' due opuscoletti, sullo stile e sui significati della voce Poesia, a cui Ella ebbe la bontà di dare una occhiata. Le confesso, che non mi sarei aspettato d'avere per traduttore un pari suo; era bensì mia intenzione di pubblicare costì in francese quelle bazzecole, mentre il darle fuori in Italia sarebbe tempo perduto, non essendovi qui fra noi quasi niun lettore di cose attinenti all'ideologia. Se le dura ancora il pensiero d'incaricarsi d'un tale impiccio, lo riguarderò come un favore, e lo attribuirò alla di lei cortesia. Ma la supplico, preg.mo signor Fauriel, non usi cerimonie con me: se le manca agio o voglia, ella deve far conto che io non abbia saputo nulla. In tale caso però mi permetta di recarle un altro disturbo. Mi lusingo che qualche librajo di costì accetterebbe il manoscritto a carico di farlo tradurre e stampare senza mia spesa né guadagno. Vorrebbe Ella farmi la grazia di parlare per ciò, e darsi l'incommodo di rivedere la traduzione? Per il tempo ed il modo dell'edizione ella disponga come le pare, e già s'intende a tutto suo commodo. Soltanto la pregherei a non valersi del mezzo d'un giornale letterario; preferirei la forma d'una *brochure* separata. Circa al titolo, amerei che vi venisse indicato che sono traduzioni del mio manoscritto italiano. Mr. Cousin ha la gentilezza di portarle le copie de' due opuscoletti. A quello relativo alla poesia Ella vedrà che ho fatto varie correzioni ed aggiunte: anche all'altro ho ritoccato, mesi fa, alcune linee, non mi ricordo se posteriormente all'invio della copia ch'Ella ha veduto. Ma ho quasi rossore di trattenerla in queste minuzie» (11): si tratta di una testimonianza estremamente importante, in quanto documenta l'invio di una seconda redazione ritoccata dei due opuscoli, tramite Cousin.

Dal 1821 in poi, nell'intreccio dell'epistolario tra Visconti, Manzoni e Fauriel, gli accenni ai due opuscoli si fanno sempre più fitti. Il 25 gennaio di quell'anno Visconti li nomina anche scrivendo a Cousin, e accennando alla traduzione della quale Fauriel si è incaricato (12).

---

tera di Manzoni a Fauriel del 26 luglio 1819, ora in *Lettere*, a cura di C. Arieti, Milano, 1970, I, in particolare p. 184. Nemmeno la Baravelli, *op. cit.*, p. 21, si esprime esattamente su tale circostanza, dal momento che afferma che «Il Manzoni li aveva già fatti leggere al Fauriel quando era stato a Parigi...» (puntini nostri), lasciando alquanto ambigui i termini della questione.

(11) *Carteggio*, cit., I, pp. 503-4.

(12) «Je n'écris rien à M. Fauriel pour mes deux petites brochures sur le style et sur la

Ma già il 29 gennaio, Manzoni annuncia a Fauriel i motivi ispiratori e le ragioni di novità del trattato sul bello: « Visconti travaille à des Réflexions sur le Beau. Enfin le voilà dans le positif; il n'y aura dans son ouvrage d'historique et pour ainsi dire de *statistique* que ce qui est nécessaire pour faire connaître l'état de la question, et pour conduire à ce que l'auteur veut établir. J'espère que ce travail venant après tant d'autres sur le même sujet, en sera d'autant plus remarquable, parce que Visconti a trouvé, si je ne me trompe, les données qui mettront le lecteur à même de discerner ce qui a causé tant de confusion et de dissentiment dans les idées sur le Beau. Ce qui est déjà écrit, et le plan de ce qui reste à développer m'ont laissé une impression de vérité que je n'avais jamais éprouvée en lisant les autres traités sur la même matière, et j'espère que, malgré son titre alarmant, l'ouvrage paraîtra neuf et important, et qui' il servira de base à des recherches ultérieures » ([13]). Ancora Manzoni, il 21 del mese successivo, tornando a parlare dei due opuscoli minori: « Visconti vous remercie très-humblement de la peine que vous avez prise de traduire ses essais, et vous prie de ne vous inquiéter nullement sur le retard de leur publication » ([14]). Intanto il 2 novembre del '21, Visconti informa Cousin che il lavoro sul bello è terminato ([15]); ancora Manzoni, il giorno sucessivo, dopo avere rinnovato il ringraziamento a nome dell'amico per l'impegno della traduzione e chiesto ragione del ritardo di essa, conferma a Fauriel: « Il vient d'achever son travail qui est important sur le beau, et il persiste dans l'idée de ne pas le publier en italien, malgré tout ce que j'ai pu lui dire » ([16]). Una volta avanzata l'idea che il trattato sul bello non dovrà essere pubblicato in Italia, Visconti si rivolge direttamente a Fauriel il 20 dicembre, in una lettera che è assai significativa, perché lancia il progetto di stampare i tre lavori assieme, e parla di Stewart come comune ispiratore di essi; dopo avere confermato che il manoscritto

---

poésie, de crainte d'avoir l'air de le presser. Cependant, je serais bein aise de savoir s'il a eu la bonté de se charger de la traduction » (in J. Barthélemy-Saint Hilaire, *op. cit.*, III, p. 363).

([13]) *Lettere*, cit., I, pp. 226-7.

([14]) *Ibid.*, p. 232.

([15]) « Mon travail sur le Beau est achevé; il ne me reste que de le présenter à la censure des livres. Très probablement, je me déciderai à le publier en français, car en Italie, on ne se soucie point de psychologie; et je n'ai qu'un peu de psychologie à donner. Ce que j'ai écrit remplirait un volume de 300 à 400 pages. Ainsi, il me faudra un traducteur payé, comme il vous a fallu à vous un copiste. Vous voilà menacé de devenir, à votre tour, mon banquier » (in J. Barthélemy-Saint Hilaire, *op. cit.*, p. 365).

([16]) *Lettere*, cit., I, p. 250.

sul bello deve ancora essere presentato alla Censura, dopo di che sarà spedito in visione a Fauriel medesimo tramite Cousin, Visconti dice: « Poich'ella m'indica, che forse si potrà unirvi il picciolo saggio sui sensi della Poesia, mi permetto di soggiungere che amerei porvi insieme anche l'altro opuscoletto sullo stile. Costì è più facile a trovare libraj per un volume, che non per una brochure letteraria, com'Ella mi accenna: ebbene, la tartana sul Bello non potrebbe rimorchiare que' due palischermi? Ella vedrà che tutti e tre gli scritti hanno un punto comune, l'applicazione del principio logico di D. Stewart, che alle parole di senso molteplice non si può sempre trovare una definizione sola, ma che talvolta l'analisi conduce a trovare più definizioni contigue » ([17]). Il lavoro sul bello è ultimato, annuncia Visconti anche a Gaetano Cattaneo il 3 aprile 1822, chiedendone il giudizio per la parte riguardante le Belle Arti ([18]); il 4 giugno dello stesso anno, Manzoni informa Fauriel che il lavoro è pronto a partire per la Francia alla prima occasione ([19]). Ma in data 10 luglio, il manoscritto non risulta ancora spedito; dice infatti Manzoni a Fauriel, parlando dell'amico: « il est devenu paresseux au point, qu'il s'arrête devant de petites corrections à faire à son traité sur le *beau* comme si c'était un pas difficile de l'ouvrage: je le pousse autant que je peux » ([20]). La cosa procedeva evidentemente con una certa lentezza, se ancora il 12 settembre Visconti informava Fauriel che il lavoro aveva ricevuto l'approvazione della Censura, comunicandogli il titolo definitivo e promettendo un sollecito invio; la lettera contiene inoltre l'esposizione dello schema di base del trattato ([21]),

([17]) *Carteggio*, cit., I, p. 553.

([18]) « Capitombolando giù giù fino a quello che ho scritto sul Bello, il mio lavoro è finito; e non aspetto il mostro antiquario, ma il Musagete — ricopio bene la parola di Mai? — che deve comandare a bacchetta specialmente ove parlo di Belle Arti » (in *Carteggio*, cit., II, pp. 18-9).

([19]) « Je n'ai pas vu Visconti après la réception de votre lettre, et je ne sçais pas si je le verrai avant de faire partir celle-ci; mais je puis vous dire que son traité sur le Beau est prêt à partir à la première occasion, si elle ne se présente pas avant dix ou douze jours » (in *Lettere*, cit., I, pp. 275-6).

([20]) *Ibid.*, p. 280.

([21]) « Poiché Ella ha la bontà d'interessarsi a quel mio scartafaccio sul Bello, le significo che finalmente è terminato ed approvato dalla censura. O colla diligenza, o con qualche altro mezzo gliene spedirò quanto prima una copia. Vi ho posto per titolo: *Riflessioni sul bello, e su alcuni rapporti di esso colla ragionevolezza, colla morale, e colla presente civilizzazione europea.* Lo scopo principale vi è l'analisi della Bellezza sotto il duplice rapporto della costante ed uniforme natura del sentimento, che ce la manifesta; e della molteplicità, varietà e variabilità degli elementi ond'è composta. Inoltre mi sono proposto di sviluppare gli effetti dell'odierna civilizzazione morale politica e scientifica: sulla Poesia, sulla Pittura e Scul-

esprime preoccupazione circa la scrupolosità della traduzione ([22]), specie per quanto riguarda la terminologia kantiana. Visconti aggiunge ancora: « La convenienza di pubblicarli tutti e tre unitamente mi ha indotto a fare alcuni ritocchi a quei due che Ella ha favorito di tradurre. I cangiamenti per altro sono pochi e non le costeranno un'ora di lavoro: ad ogni modo, le faccio ben davvero le mie scuse pel nuovo disturbo che le reco. Codeste correzioni mi farò lecito d'indicargliele inviandole il manoscritto delle Riflessioni sul Bello » ([23]): l'autore dunque era ritornato una terza volta sul testo dei due trattati minori.

Finalmente, il 16 ottobre 1822 Visconti rende noto a Fauriel che il manoscritto sul bello è stato spedito ([24]); Fauriel ne accusa ricevuta scrivendo il 17 novembre a Manzoni: ha dato al lavoro una scorsa assai superficiale, ma ne è rimasto impressionato favorevolmente; informa della propria intenzione di occuparsi, congiuntamente a Cousin, della traduzione, ma di non avere ancora reperito la persona adatta ([25]).

---

tura, sull'Architettura e sulla Musica. Indipendentemente da questi assunti primarj ebbi poi la mira di chiarire con un ulteriore esempio il principio enunciato alla fine del breve saggio sullo stile: l'impossibilità cioè di trovar sempre definizioni adeguate alle parole aventi significati molto complessivi. Però amerei che in seguito alle Riflessioni sul Bello venisse pubblicato, nel medesimo volume, il saggio sui diversi sensi delle parole Poesia e Poetico, e per ultimo quello sullo stile » (*Carteggio*, cit., II, pp. 52-3).

([22]) « Quanto a queste *Riflessioni*, il tradurle sarà una vera fatica di schiena, da non finirsi in pochi giorni. Ma il Sigr. Cousin mi assicurò di potermi trovare facilmente chi voglia incaricarsene: a Cousin adunque ed a lei mi raccomando per tale intento. E giacché la loro gentilezza autorizza sto per dire ad essere indiscreto, li prego di dirigere il traduttore. In fatto d'ideologia estetica, Ella sa quanto sia facile di falsare i pensieri che si trasportano d'un linguaggio in un altro. D'altronde io sospetto che alcune volte le estese applicazioni del vocabolo *Bello*, specialmente ai fenomeni dell'avvenenza femminile, usitate in Italia, non sembreranno del tutto esatte ai lettori francesi. Sarà forse necessaria qualche nota dell'*editore*, indicativa dell'indole diversa de' due idiomi. Se potessi prevedere i casi in cui farà d'uopo qualche tale nota, se pure ne farà d'uopo, vedrei di disporla alla meglio. Ma ciò mi è impossibile e La prego quindi di voler supplire a ciò che io non posso fare, abbia la sofferenza di perdere qualche momento di più intorno alle mie inezie. Bramerei anche ch'Ella prevenisse quella paziente persona che vorrà farle da traduttore, che nel mio scritto le parole *trascendente e trascendentale* hanno due significati diversi, a norma della distinzione stabilita da Kant. Siccome si trovano usati promiscuamente in varj scritti filosofici italiani e francesi, così il traduttore potrebbe credere che anch'io li avessi adoperati indistintamente. Lode al cielo sono al fine di queste ciarle » (*Ibid.*, pp. 53-4).

([23]) *Ibid.*, p. 53.

([24]) « Non le scrivo se non due righe, Preg.mo Sigr. Fauriel, per annunziarle l'invio del manoscritto sul Bello, che finalmente ho consegnato alla diligenza indirizzandolo a Lei. Sarà costì prima della fine del mese. Ne ho scritto anche al Sigr. Cousin a precauzione del possibile smarrimento d'una delle due lettere » (*Ibid.*, p. 57).

([25]) « Dites, je vous prie, à Mr. Visconti, après lui avoir fait mille tendres salutations de

Manzoni risponde in data 10 dicembre, inoltrando i ringraziamenti di Visconti per i giudizi sul lavoro ([26]). Solo alcuni mesi più tardi, nell'aprile del 1823, Fauriel farà sapere a Manzoni che l'opera sul bello è nelle mani di un traduttore, sotto la supervisione di Cousin ([27]); il 21 maggio Visconti ringrazia, ancora una volta tramite Manzoni ([28]).

Dall'estate del 1823 in poi, l'epistolario comincia a porre in luce la serie di dubbi e di fattori negativi che finiranno per bloccare la pubblicazione delle tre opere. Già il 15 luglio Fauriel annuncia a Manzoni che la traduzione del trattato sul bello procede in maniera soddisfacente, ma esprime dubbi circa l'opportunità di unire alla stampa quello sullo stile, e informa al tempo stesso della comparsa dell'opera di De Quincy sul bello ([29]). Visconti risponde il 10 agosto: insiste garbata-

---

ma part comme à un ami *già noto e veduto*, que j'ai reçu, il y a une quinzaine ou une douzaine de jours, quelques mots de lui, et que j'avais déjà reçu auparavant la petite caisse renfermant son mss sur le *beau*. Malgré mon incapacité actuelle de m'occuper sérieusement de lectures métaphysiques sur des sujets délicats et difficiles, je n'ai pu résister à la curiosité de parcourir au moins rapidement ce traité; je n'ai pu y donner l'attention suffisante pour avoir à énoncer une opinion sur le fond même et l'ensemble du système de l'auteur, mais j'en ai vu assez pour être charmé de la clarté et de la sévérité de la méthode, de l'importance et de l'interêt des applications, qui s'y font remarquer, et d'une foule d'idées de détail très ingenieuses qui y sont répandues partout. Nous avons déjà concerté, Cousin et moi, un petit plan pour la publication de ce traité en français; mais nous n'avons point encore du traducteur » (*Ibid.*, p. 64).

([26]) « Visconti a été bien reconnaissant de la pensée que vous aviez eue pour la traduction de son traité; je n'aurais pas voulu vous ramener dans ce moment à un tel souvenir, mais je ne pouvais vous dissimuler le sentiment qu'il en a éprouvé: du reste il est si enchanté de l'espoir de vous connaître, nous avons tant parlé de vous et de votre projet, qu'il n'a pas songé à me donner la commission de vous dire quelque chose en son nom, ni à Cousin » (*Lettere*, cit., I, pp. 296-7).

([27]) « Si vous êtes encore près de M. Visconti, saluez-le de ma part, et dites lui que son *traité du beau* est entre les mains d'un traducteur, sous l'inspection de Cousin » (*Carteggio*, cit., II, p. 87).

([28]) « Visconti qui est arrivé chez moi comme je vous écrivais, me charge de vous remercier des soins que vous avez bien voulu prendre pour son Traité sur le Beau, et de vous dire qu'il est bien aise que la traduction en soit commencée, et qu'il espère vous voir ici au plus-tôt » (*Lettere*, cit., I, p. 306).

([29]) « La traduction du traité de votre ami Visconti avance; et je crois que l'ouvrage sera imprimé cet hyver; je verrai avant de partir cette traduction, ou du moins tout ce qui en sera fait. Je donnerai pour l'y joindre la traduction que j'ai faite de la dissertation sur les diverses acceptions du mot poésie; quant à l'autre dissertation nous doutons beaucoup qu'elle puisse aller aussi bien au volume; et je crains qu'il ne faille s'en rapporter, pour la mettre ou non, à la convenance du libraire.

Je ne [sais] si M. Visconti est informé qu'il a paru ici un traité du *beau* de M. Quatremère de Quincy, qui est notre grand spéculateur sur ces sortes de théories; je ne l'ai point lu encore; je me propose de le porter à M. Visconti, s'il n'en est pas trop pressé. L'ouvrage doit mériter de lui » (*Carteggio*, cit., II, pp. 95-6).

mente per la pubblicazione unitaria delle tre opere ([30]). Ed è un progetto che evidentemente gli stava molto a cuore, se lo caldeggiava nuovamente e quasi negli stessi termini, in una lettera a Cousin del 15 aprile dell'anno successivo ([31]). Va ricordato però che, ancora nel '23, Fauriel si esprimeva in termini estremamente lusinghieri circa il trattato sul bello, nell'*Avertissement* che accompagnava la traduzione del *Dialogo sulle unità* ([32]).

Cade poi sull'argomento un lungo silenzio; notizie possono essere ricavate, nel corso del '24, dalla corrispondenza di Cousin, che esprime ripetutamente a Fauriel il proprio disappunto per la lentezza con cui tutto il progetto procede ([33]). Ma Manzoni romperà il silenzio soltanto il 3 marzo 1826, quando, apparentemente di sua iniziativa, chiederà a Fauriel notizie del trattato sul bello ([34]). Va anche ricordato, però, che tra '23 e '25 Fauriel stesso era stato in Italia ([35]); che, non molto dopo, Visconti gli aveva fatto pervenire alcuni suoi questionari relativi a Rémusat e Champollion ([36]) e che quindi la collaborazione e un certo dialogo erano proseguiti. Il 4 giugno 1826, appunto, Visconti stesso

---

([30]) Dopo avere espresso la propria gratitudine nei confronti di Cousin, aggiunge: «Sento da Alessandro che la pubblicazione ne avrà luogo nel prossimo inverno, e che forse non vi sarà unito se non un solo de' miei opuscoletti. Non le dissimulo il mio desiderio che possa stamparsi contemporaneamente anche quello sullo stile; ma sarei indiscreto davvero se la pregassi, o pregassi Cousin a voler interessarsi ad una mia velleità» (*Ibid.*, p. 97).

([31]) «Adieu, je vous prie de m'écrire au plus tôt si vous vous êtes arrangé définitivement pour l'impression de mon Essai sur le Beau, auquel je souhaite que l'on puisse joindre les deux petits écrits sur le Style et sur la Poésie, si toutefois cela convient au Libraire»: in S. Mastellone, *Victor Cousin e il Risorgimento italiano* (*Dalle carte dell'archivio Cousin*), Firenze, 1955, p. 178; cfr. anche la lettera di Visconti a Cousin del 27 settembre 1824, nella quale accenna al ritardo della pubblicazione, *ibid.*, pp. 178-9.

([32]) *Dialogue sur l'unité de temps et de lieu dans les ouvrages dramatiques par M. Hermès Visconti*, cit. Sono noti, del resto, i giudizi estremamente lusinghieri che anche Manzoni rilasciava circa l'opera dell'amico, nel corso del medesimo anno, nella lettera a D'Azeglio *Sul romanticismo*: v. *Lettere*, cit., I, pp. 325-6.

([33]) Si veda J. Barthélemy-Saint Hilaire, *op. cit.*, III, pp. 18, 25.

([34]) «Hermès est bien reconnaissant de ce que vous avez déjà fait, et de ce que vous vous proposez de faire pour lui, et il attend votre lettre. Sans en être chargé par lui, et même à son insu, je vous dirai que je suppose qu'il lui serait bien agréable de recevoir quelque nouvelle de son *Traïté*, dont il n'entend plus parler depuis bien long-temps» (*Lettere*, cit., I, pp. 391-2).

([35]) Si veda a tale proposito A. De Gubernatis, *Alessandro Manzoni. Studio biografico*, Firenze, 1879, pp. 216 ss., con le precisazioni di S.[tefano] S.[tampa], *Alessandro Manzoni la sua famiglia i suoi amici*, Milano, 1889, II, pp. 215-20; E. Flori, *Soggiorni e villeggiature manzoniane*, Milano, 1934, pp. 134-8.

([36]) Per questo aspetto, v. la lettera di Fauriel a Manzoni del 3 novembre 1825, in *Carteggio*, cit., II, p. 197.

si rivolge a Fauriel a proposito della questione Rémusat-Champollion, e della sua speranza che Vitet concluda presto la sua traduzione: il suo interesse è stato ridestato, a quanto sembra, da una lettera di Cousin (37).

Bruscamente, col 19 aprile 1827 la situazione si capovolge: Visconti, precipitato in un profondo travaglio spirituale, prega Fauriel che venga bloccata la traduzione di Vitet, in quanto desidera che il suo lavoro rimanga per sempre inedito: « Vi trovo degli errori essenziali e di somma importanza. Moltissime cose non vi sono considerate dal loro lato più grave, dal solo lato che è vero. Altre presentano idee incomplete, e che perciò sono false. Forse in altro tempo potrò rifondere quel Saggio, toglierne le tante e tante magagne che vi scorgo e conosco, e legare le idee rimanenti ad un sistema di principj affatto diversi da quelli ch'ebbi in vista, principj fondamentali ed indispensabili. Frattanto, se siamo ancora in tempo, vi supplico, cortesissimo amico, di far sì che non si pensi più all'edizione già da tanto tempo e fortunatamente ritardata » (38). Aggiunge in un poscritto: « Sebbene pei due piccoli manoscritti miei sulla Poesia e sullo stile non siavi il progetto di stamparli costì, ad ogni modo, per maggiore mia sicurezza, vi dico che anche per queste militano le stesse ragioni che pel saggio sul Bello. Mi raccomando a voi perché rimangano inediti » (39). L'angoscia di Visconti, in questo frangente, giunge al punto di fargli inviare, a pochi giorni di distanza, una seconda copia di tale missiva a Fauriel, per timore di uno smarrimento dell'originale (40). Da questo momento si ricava l'impressione, almeno stando all'epistolario, che Manzoni, Fauriel e Cousin considerino chiuso il problema e se ne disinteressino. C'è un ulteriore intermezzo, provocato dal fatto che Visconti prova bisogno di sottoporre copia del trattato al rassicurante giudizio di Rosmini, di cui risulta sollecitare i pareri in data 12 aprile 1828 (41); pochi giorni più tardi, il 17 dello stesso mese, Rosmini lo rassicura circa l'ortodossia dell'opera (42). Il 5 maggio del medesimo anno, Visconti lo prega di rimandare, a scanso di disguidi

---

(37) « Abbracciate cordialmente Cousin da parte mia. Ho ricevuto una sua lettera del giorno 8 aprile, in cui mi parla dei suoi *Fragments* e mi fa sperare che Mr. Vitet pubblicherà presto la traduzione del mio Saggio *Sul Bello* » (*Ibid.*, pp. 236-7).

(38) *Ibid.*, p. 276.

(39) *Ibid.*, p. 276-7.

(40) Questo il 30 aprile; la lettera in M. Baravelli, *op. cit.*, pp. 152-4.

(41) Si veda *ibid.*, p. 155.

(42) In A. Rosmini, *Epistolario*, Casale Monferrato, 1887, II, p. 462.

dato che si sta trasferendo in campagna, il rinvio del manoscritto ([43]); ma il 7 maggio Rosmini annuncia di averlo ormai spedito ([44]), e infatti il suo autore ne accusa il giorno seguente regolare ricevuta ([45]).

Come episodio conclusivo, va ricordato che il 26 aprile 1830 Visconti rinnova a Fauriel la richiesta di distruggere tutti i manoscritti propri che possano trovarsi presso di lui, persino le lettere; nomina, unitamente ai materiali per Rémusat e Champollion ed altre cose di carattere linguistico, le due operette su stile e poesia; stranamente, non parla dell'opera sul bello; chiede gli vengano ritornate anche le eventuali traduzioni compilate dai suoi manoscritti ([46]).

2. MANOSCRITTI

Parigi

Bibliothèque Victor Cousin à la Sorbonne

B : Ms. 177. Cart., sec. XIX, 211 cc. di mm. 220 × 170. Delle stesse dimensioni la copertina, in brossura azzurra leggera (interno dei piatti ant. e e post. bianco); su di essa, di pugno di Visconti: *Copia conforme / al Manoscritto approvato / dall'I.R. Censura / di Milano / per la pubblicazione / di esso.* Nella parte inf. del dorso, etichetta recante segno di colloc.: *Bi-*

([43]) Si veda M. Baravelli, *op. cit.*, pp. 155-6.

([44]) *Op. cit.*, p. 483.

([45]) Si veda M. Baravelli, *op. cit.*, p. 156.

([46]) « Non so, carissimo Fauriel, se abbiate ricevuto una mia lettera, scrittavi è molto tempo, in cui vi esternava il desiderio di riavere il mio manoscritto sullo Stile, e quello sulla Poesia, approvati da questa Censura, con una ardita preghiera relativa alla traduzione da voi fattane in parte. Però vi rinnovo l'istanza di volermi rimandare quei manoscritti, e farmi avere le traduzioni vostre. A meno che non scegliate di tutto distruggere, giacché ho copia del mio testo. Potete mettere il plicco alla Posta o alla Diligenza...

Distruggete anche quella memoria che vi aveva mandata tempo prima su varj ritocchi da farsi ai due opuscoletti sullo Stile e sulla Poesia. Siccome le mie idee su diverse materie anche letterarie e disputabili d'altra sorte, si sono notevolmente cangiate, e in ispecie su certe norme relative al giudizio de' fatti, opinioni, teorie e caratteri degli uomini, così bramo che i miei scarabocchi siano tolti dalla vista d'ognuno. Sopprimete anche le mie lettere a voi dirette, ed a Manzoni, quando era costì, seppure ne conservate, contenenti più o meno cose letterarie. E pregate Cousin dello stesso favore. *Faire main basse*, desidero intavolar libro nuovo. [E] poi negli sgorbi delle mie lettere può essere scorso alcun che degli antichi essenziali miei errori » (pubblicata da G. Gallavresi, *Ermes Visconti, G. B. Somis, Cabanis, Ginguené: Lettere inedite*, « Il Libro e la Stampa », III, N.S., 1909, pp. 21-2; puntini nostri).

bliothèque Victor Cousin. Manuscrits. 177; nella parte sup., scritto a mano e leggermente stinto: *177*.
All'interno, dopo la copertina, un f. di guardia bianco. Segg. 2 cc., di colore bianco, con scrittura in inchiostro rosso, non autografa (mano α), senza numeraz. Il *v* della seconda c. non è scritto. Segg. 5 cc. non autografe (mano β) di colore bianco, inchiostro nero, con numeraz. romana da I a IX. A p. I, in una specie di maiuscoletto: *Riflessioni sul Bello / e su alcuni rapporti di esso / colla Ragionevolezza / colla Morale / e colla presente Civilizzazione Europea*; in basso a destra, timbrato: *Bibliothèque Victor Cousin*; più sotto, a penna: *14288*. Il *v* di p. I non è scritto. Le pp. II-IX contengono l'indice generale dell'opera: titoli delle 5 sezioni in maiuscoletto, in grafia normale tutti gli altri. Seg. il testo dell'opera, di 202 cc. (9-211); carta bianca con leggera sfumatura azzurrina, numeraz. originale continua da 1 a 394 nell'angolo in alto a destra sul *r* e a sinistra sul *v* di ciascuna c. Chiude il tutto un f. di guardia bianco. Scrittura a tutta pag., non autografa (mano β), molto regolare, in inchiostro nero, con margini ridottissimi. A c. 60*r* (p. 103) la grafia si restringe molto nella parte bassa della p., per ragioni di spazio, pur restando decifrabile. Frequenti correzioni, ritocchi e aggiunte di pugno di Visconti, in genere operati in inchiostro più scuro. A cc. 187*v* (p. 348) e 188*r* (p. 349), correzioni e aggiunte di altra mano, probab. α.
Note a piè di pag., con numeraz. progressiva per capitolo, tranne la 2 *bis* di c. 128*v* (p. 232).
L'angolo sup. destro di c. 69 (pp. 121-122) è abraso, senza conseguenze per l'integrità del testo. A c. 77*v* (p. 138), la nota 9 è scritta in grafia diversa (mano α); continua in 4 cc. non numerate, sempre di mano α, in carta diversa, più bianca e leggera, ma delle medesime dimensioni; sulla prima delle 4 cc. (78*r*), sul margine sup. in alto, verso sinistra, in una specie di maiuscoletto e grassetto: / *segue la Nota* /; dopo le 4 cc., il testo riprende normalmente, in grafia normale (mano β) da p. 139. A c. 128*v* (p. 232), la nota 2 *bis* è scritta in grafia diversa (mano α); continua in 1 c. non numerata, sempre di mano α, in carta di colore bianco, leggera, delle medesime dimensioni. Sulla c. non numerata (129*r*) sul margine sup. in alto, verso sinistra, in una specie di maiuscoletto o grassetto: / *Segue la Nota* /; il testo riprende poi normalmente, in grafia normale (mano β) da p. 233.
A c. 169*r* (p. 311) circa una riga e mezza del testo è di mano α; di mano α pure mezza riga a c. 197*v* (p. 368).

Cfr. *Manuscrits de la Bibliothèque Victor Cousin à la Sorbonne*, in *Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Université de Paris et Universités des Départements*, Paris, 1918, p. 417.

Bibliothèque de l'Institut de France

Fonds Fauriel, M.S. 2368 (1). Dossier rilegato, di 187 cc., sec. XIX. Le cc. sono dotate di numeraz. continua a matita, non originale, a 1 a 187, sul *r* di ciascuna c., nell'angolo sup. di destra.

P : cc. 1-26, mm. 240 × 190. Carta spessa di colore azzurro chiaro. Sul *r* della prima carta, come in maiuscoletto: *Analisi / de' varî significati / delle parole « Poesia » e « Poetico »*. Il *v* delle cc. 1 e 26 non è scritto. Sulle cc. 2-26, il testo. Non autografo, scrittura di mano β, estremamente regolare, a tutta pag., su *r* e *v*. Non esiste numeraz. orig. Correzioni, ritocchi e aggiunte autografi di Visconti. Note a piè di pag., con numeraz. progressiva per capitolo.

S : cc. 27-64, mm. 240 × 180. Carta bianca leggera. Sul *r* di c. 27: *Analisi / delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo Stile considerato nella / sua essenza; e prescindendo dalle qualità che rendono pregevoli, o vizio- / si, gli Stili diversi.*
Non autografo, scrittura prob. di mano α, regolare su tutta pag., su *r* e *v*; il *v* delle cc. 27 e 64 non è scritto. Sulle cc. 28-64 il testo. Numerazione a inchiostro continua, prob. orig., per pag., da 1 a 75, a destra sul *r* e a sinistra sul *v* nella parte alta di ciascuna pag. Correzioni, ritocchi e aggiunte autografi di Visconti. Note a piè di pag., con numeraz. progressiva secondo le parti che compongono l'opera. Nella Parte I di essa, il paragrafo 9 è indicato erroneamente con il n. 8, che così figura due volte di di seguito. Manca nel testo il richiamo della nota 10, Parte III; ancora nella Parte III la nota 15 è omessa, anche se nel testo figura il relativo richiamo.

S[1]: cc. 65-98, mm. 241 × 192. Carta azzurrina, di grana spessa. Sul *r* di c. 65: *Analisi / dei significati annessi in Letteratura / al vocabolo Stile / considerato nella sua essenza; e / prescindendo dalle qualità che rendono pregevoli / o viziosi gli Stili diversi.* Sotto il titolo, aggiunto da mano diversa (γ): *par / Monsieur Hermès Visconti.* Sulle cc. 66-98 il testo. Non autografo, scrittura di mano β molto regolare e a tutta pag., su *r* e *v*; il *v* delle cc. 65 e 98 non è scritto. Non esiste numeraz. orig. Correzioni, ritocchi e aggiunte di pugno di Visconti. Note a piè di pag., con numeraz. progressiva secondo le parti che compongono l'opera; a c. 73*r* è inserita la nota 1 *bis*. A c. 86*r* risulta canc. la nota 12 (e anche il relativo richiamo nel testo); i numeri delle note successive non tengono conto del cambiamento, quindi la numeraz. delle note successive prosegue da 13.

P[1]: cc. 165-185, mm. 240 × 180. Carta azzurra, di grana normale. Sul *r* di c. 165, come in grassetto, incorniciato da un fregio rettangolare: *Analisi / de' vari significati / delle parole / « Poesia » « Poetico »*. Più sotto, aggiunto da mano diversa (γ): *par / Monsieur Hermès Visconti.* Il *v* di c. 165 non è scritto. Sulle cc. 166-185 il testo. Scrittura di mano δ, a tutta pag. su *r* e *v*. Numeraz. a inchiostro, prob. non orig., per c., sul *r* nell'angolo sup. di

destra: discontinua, da 2 in corrispondenza di c. 167*r*, a 10 (c. 180*r*); mentre p. 5 corrisponde a c. 170*r*, p. 6 corrisponde a c. 176*r*: per la mancata numeraz. del gruppo di 5 cc. da 170 a 176, cfr. la particolare disposizione con cui le cc. sono rilegate nel dossier, che crea un dislivello in seguito al quale il fasc. che inizia con c. 176 sporge leggermente in fuori verso l'alto, favorendo un eventuale errore meccanico nella numeraz. Grafia alquanto frettolosa e con frequenti ritocchi. Ritocchi, correzioni e aggiunte di mano di Visconti. Impaginazione alquanto disordinata, con note (numerate progressivamente all'interno dei singoli capitoli) che proseguono, in caso di necessità, nella parte alta iniziale della pag. successiva; qualcuno, prob. Visconti stesso, è intervenuto, segnando e distinguendo a margine con linee verticali ondulate in funzione di richiamo le parti relative al testo o alle note, e aggiungendo, sempre sul margine sinistro della pag.: a c. 168*r*, un asterisco e *Nota*; c. 168*v*, *Continuazi- / one della Nota 1*; più sotto, *Segue / il / testo / del / § V.*; 170*v*, un asterisco e *Nota*; più sotto, *Continuaz. del Testo*; più sotto, un asterico e *Nota*; 171*r*, *Continua la Nota 3*; più sotto, *Continuazione del Testo*; 172*v*, *a capo*, con relativo segno convenzionale cui corrisponde rinvio nel testo; più sotto, un asterisco e *Nota*; 173*r*, *Segue / la / Nota 1*; più sotto, *Continua / il / Testo*; più sotto, un asterisco e *Nota*; 173*v*, *Segue il testo*; più sotto, un asterisco e *Nota*; più sotto, *Continua il Testo*; 175*v*, un asterisco e *Nota*; 178*r*, un asterisco e *Nota*; più sotto, *Segue / il / Testo*; 180*v*, *a capo* con relativo segno convenzionale cui corrisponde rinvio nel testo.
A c. 171*r*, alcune parole rasch.; sotto si legge a fatica: *Sebbene il poetare*, di mano inc.

Cfr. *Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France. Paris. Bibliothèque de l'Institut. Anciens et nouveaux fonds*, par M. Bouteron et J. Tremblot, Paris, 1928; a p. 392 il dossier è registrato sotto la generica indicazione: *Morceaux de littérature italienne, notamment d'Hermès Visconti.*

B) LA PRESENTE EDIZIONE

1. COSTITUZIONE DEL TESTO

Per ricomporre nella sua integrità l'opera secondo la disposizione che Visconti, almeno fino al 1824, continuò a caldeggiare, si sono seguiti i criteri indicati dall'autore stesso nelle 2 cc. scritte in inchiostro rosso, inserite all'inizio di B. Esse sono perentorie, e il loro contenuto non concede molto margine per interventi o scelte in senso diverso:

La presente copia è conforme al manoscritto approvato dall'I.R. Censura di Milano, e conservato presso di sé dall'autore. Si desidera che alla traduzione di queste *Riflessioni* si uniscano susseguentemente, in un solo volume, le traduzioni dei due saggi sulla poesia e sullo stile già spediti costì, e parimente approvati dalla Censura; che le note, tanto alle *Riflessioni sul bello*, quanto ai due opuscoli sullo stile e sulla poesia vengano collocate a piè di pagina: e che nel titolo s'indichi essersi eseguita la traduzione sul manoscritto italiano di Ermes Visconti.

Nel saggio sullo stile sarà d'uopo cangiare la nota 2 § 2. Parte II. Leggasi così: «In questo saggio daremo sempre la significazione ora definita alla frase *concetto interiore*; o semplicemente alla parola *concetto*. Ma occorrendo la stessa parola nelle citazioni d'autore, gioverà ricordarsi che presso di loro *concetto* significa qualsisia specie d'idee». I seguenti a linea, dalle parole *E poiché l'occasione ci ha tratti*, fino alle parole *concedere un'ora alle nostre pagine*, che trovansi nella copia già spedita, vanno cancellati. Conservandoli, si verrebbe inopportunamente a ripetere un'avvertenza collocata altrove, in una nota all'*Introduzione* delle *Riflessioni sul bello*.

Al saggio sulla poesia, cioè sui varî significati delle parole poesia e poetico, abbisognano alcuni ritocchi. Sembrano necessarî a rendere alcune massime, ivi spiegate, più espressamente conformi con quelle che sono svolte nelle *Riflessioni sul bello*. Però:

Nell'ultimo a linea del § 2. Cap. Primo, dopo le parole *giocondità delle risa*, si aggiunga *unite l'una e l'altra a' sentimenti del bello*.

Verso la metà del § 3. Cap. Primo si cancellino le parole: *In terzo luogo varî filosofi,* fino alle parole *tutt'intero il soggetto da definirsi.*

In fine del § 4. Cap. Primo si cancelli il periodo: *Riflettasi inoltre che se lo scopo* fino alle parole *i più timidi rigoristi in fatto di costumi* colle quali termina il periodo susseguente.

Nel terzo a linea del § 5. Cap. Primo si cancelli la frase *e talvolta dai drammi, dai romanzi e dalle odi.*

Nel medesimo a linea, invece delle parole *compiacersi alla rappresentazione d'idee,* pongasi: *secondare con simpatia le idee.*

Nel terzo a linea del § 4. Cap. Settimo, dopo le parole *da massime false* pongasi — *Ovunque ne' versi de' Greci si trovano lodati certi vizî o delitti antichi, quasi fossero virtù, e certi principî erronei si trovano insegnati come verità, è ben giusto di condannarli. Ma i fautori de' moderni non avvertirono come spesso anche gli scrittori da loro commendati esaltino cose riprovevoli moralmente, o false scientificamente: ma essi non osservarono che gli antichi, specialmente Omero, soventi volte non propongono ad esempio, bensì riferiscono nudamente i fatti ed i costumi da cui trassero materia ai loro canti.*

Nella *Conclusione* verso la metà — invece delle parole: *dalla sentita importanza di pubblici fatti, da religioni e da massime stimate oggetti eminentemente venerandi dalle nazioni in diverse epoche e in diversi climi* si legga: *dalla sentita importanza di pubblici fatti, e di opinioni venerande.*

Mentre per le *Riflessioni sul bello* non si poteva che limitarsi a seguire il testo di B, per gli opuscoli sulla poesia e sullo stile si rendeva necessario chiarire in via preliminare i rapporti tra P e P¹, ed S e S¹. L'impresa è relativamente semplice, dato che esiste una facile possibilità di riscontro, offerta dalle indicazioni contenute in B per gli ultimi ritocchi testuali, che evidentemente si riferiscono alla stesura definitiva. Le risultanze della verifica dicono senza possibilità di dubbio che B si riferisce a P¹, dato che questo proprio in alcuni dei punti cruciali indicati si discosta da P. Per il trattato sullo stile, invece, nell'unico punto che è proposto come oggetto di intervento i testi di S ed S¹ sono identici: ma soccorre una circostanza fortunata, dal momento che discorda proprio l'esponente della nota, che in S¹ è 2, mentre invece è 3 in S, dato che in S¹ l'ordine delle note è, in quel punto: 1, 1 *bis*, 2. Concordano con l'identificazione di S¹ e P¹ in qualità di stesure ritenute da Visconti definitive, e tali da servire da base per la traduzione, anche alcuni dati esterni: innanzitutto la grafia frettolosa e la disposizione insolitamente disordinata di P¹, spiegabile proprio con la necessità impellente di concludere e ritoccare il lavoro (non si dimentichi che la seconda stesura dei due opuscoli doveva essere consegnata, perché li portasse in Francia, a Cousin). Inoltre una ipotesi ulteriore sembrava

fin da principio difficilmente oppugnabile, cioè che i due testi recanti sul frontespizio, entrambi, l'indicazione *par / Monsieur Hermès Visconti*, della medesima mano, appunto S^1 e P^1, dovessero andare considerati unitariamente.

Il problema necessita però di venire riaperto, di fronte a una sorprendente ma non per questo meno valida constatazione: che cioè la collazione tra S ed S^1, che praticamente (a differenza di P e P^1 che presentano vere e proprie differenze di contenuto, cioè di stesura) sono copie uguali, salvo differenze irrilevanti, per lo più di carattere ortografico, e salvo ritocchi e aggiunte inseriti dall'autore stesso, porta alla conclusione che, anche se S^1 rimane la copia destinata da Visconti alla traduzione, il testo di S è molto più tormentato e ricco di sue aggiunte; e siano pure aggiunte minime, e puramente formali. Il confronto dei due testi non lascia dubbi su ciò: nei casi di intervento di Visconti, è sempre la lezione che in S^1 è stata lasciata intatta, a venire cancellata e sostituita con altro termine o espressione in S. Invece, non tende a verificarsi in misura degna di nota la circostaza inversa, ossia che S^1 o gli interventi dell'autore su di esso portino a una differenza qualitativa nei confronti di S. Qualche volta, piuttosto, e più raramente, l'intervento di Visconti su S ottiene come risultato di pervenire a una lezione che già è data dal testo di S^1: ma proprio casi simili non fanno che ribadire che fu S, senza dubbio, la copia cui l'autore dedicò la revisione più accurata.

Dovendosi dare ragione di tale situazione, una prima ipotesi da scartare, perché palesemente destinata ad urtare contro fatti già accertati, sarebbe che S facesse parte della seconda e non della prima spedizione. Altro elemento da vagliare attentamente è la testimonianza della lettera di Visconti a Fauriel del 18 ottobre 1820, nella quale, annunciando prossimo l'arrivo, per mezzo di Cousin, dei due opuscoli nella seconda stesura, l'autore precisava: « A quello relativo alla poesia Ella vedrà che ho fatto varie correzioni ed aggiunte: anche all'altro ho ritoccato, mesi fa, alcune linee, non mi ricordo se posteriormente all'invio della copia ch'Ella ha veduto » [1]: mentre il riferimento si adatta una volta ancora perfettamente a P^1, esito evidente di un frettoloso rifacimento, non è affatto possibile capire in base ad esso a quale delle due stesure dell'opuscolo sullo stile Visconti si riferisca; attribuendolo a S, che porta un numero nettamente maggiore di ritocchi,

---

[1] In *Carteggio*, cit., I, pp. 503-4.

si verrebbe di nuovo alla conclusione, assolutamente irreale, che i due manoscritti con l'indicazione *par / Monsieur Hermès Visconti* non siano stati inviati contemporaneamente; ancora, verrebbero contraddette le precise indicazioni contenute in B. Non rimane allora che una soluzione: le «linee» modificate da Visconti non investivano questioni soltanto terminologiche o formali (e del resto, di tale importanza sono gli interventi diretti di Visconti su tutti i manoscritti parigini), ma strutture che riguardavano il contenuto e l'impianto generale dell'opera: sono state operate cioè su una stesura anteriore tanto ad S che a S¹: e infatti Visconti non è in grado di ricordare, come afferma esplicitamente, se tali innovazioni erano già state operate oppure no al tempo in cui Fauriel ebbe modo di prendere visione per la prima volta del trattato.

Tra le diverse copie di cui disponeva della propria opera, Visconti ne mandò dunque in Francia due che erano entrambe definitive, e diverse solo per ritocchi secondari effettuati da lui al momento della rilettura; forse la precipitazione con cui venne curato il secondo invio dei due opuscoli spiega non soltanto l'aspetto disordinato di P¹, oggetto evidentemente di modifiche fino all'ultimo momento, ma anche la revisione molto più frettolosa cui venne sottoposto S¹, il cui contenuto doveva essere stato fissato in via definitiva da un certo tempo. Quanto a contenuto, dunque, S ed S¹ sono perfettamente equivalenti; resta però la circostanza che S rispecchia una volontà correttoria e formale dell'autore assai più attenta e definitiva: proprio in considerazione di ciò, abbiamo deciso di basare sul testo di S la presente edizione.

Una volta chiariti i problemi appena accennati, si è provveduto a inserire nel testo di P¹ e di S le rettifiche che Visconti aveva indicate in B; per un quadro complessivo delle non molte innovazioni e un confronto con le lezioni precedenti, v. l'apparato critico.

2. CRITERI DI TRASCRIZIONE

Ci si è attenuti con la massima fedeltà all'ortografia originaria, anche in considerazione del fatto che l'autore aveva rivisto e licenziato, sia pure in vista di una traduzione, i manoscritti; infatti i ritocchi di Visconti si rivolgono anche in direzione di interventi sull'ortografia. È stato comunque necessario intervenire, in tutti i casi che ora si indicheranno, per ovviare ad evidenti errori dei copisti, o per uniformare taluni fenomeni all'uso moderno. Si è tenuto presente, com'era dove-

roso, anche le consuetudini grafiche testimoniate dagli autografi di Visconti che però, come si sa, sono tutt'altro che numerosi e, a parte le lettere, di epoca piuttosto tarda. Utile si è rivelato anche un confronto con le opere a stampa, dalle quali risultano usi e caratteristiche assai vicini a quelli presenti in questi manoscritti.

Uso delle maiuscole. — Si è reso necessario ridurne l'impiego, che è alquanto irregolare e sovrabbondante, conservandolo, o ristabilendolo quando era stato omesso, oltre che nei nomi propri, solo in casi particolarmente significativi, nelle personificazioni o allegorie. Naturalmente, l'uniformazione è stata operata in base al senso particolare che le varie espressioni venivano via via assumendo nei contesti: così la maiuscola si è impiegata nel caso di *Cielo* con valore traslato; si è lasciato *Buon Gusto* in quanto termine filosofico dotato di un preciso rilievo concettuale, ma si è usato *buon gusto* quando l'espressione assumeva valore corrente. Gli stessi criteri si sono usati, sia pure con cautela, anche nel trascrivere le citazioni.

Elisione e apocope. — Si è introdotto il segno di elisione, il più delle volte mancante, nelle preposizioni articolate *a'*, *de'*, *co'*, ecc., dove esso sta ad indicare l'avvenuta apocope. Si sono riportate alla normale forma con elisione parole come *d'uopo* o *quind'innanzi*, che sovente nei manoscritti figuravano scritte come un tutto unico. Sono state apostrofate anche le espressioni del tipo *un'essenza*, *d'un'idea*, nelle quali l'uso dell'elisione risultava spesso incompleto. Invece essa è stata soppressa in *neppur essi*, trattandosi di un caso di troncamento.

L'oscillazione *valentuomini* / *valent'uomini* è stata normalizzata nel senso del primo. Si è mantenuto *galantuomo* e *valentuomo*, ma si è impiegata l'elisione per *grand'uomo*.

Accentazione. — Anche l'impiego dgli accenti risultava tutt'altro che regolare e uniforme. Si è reso necessario intervenire per uniformare secondo un'accentazione moderna (acuto su *e* ed *o* chiuse, grave in tutti gli altri casi) le parole italiane: quindi *poiché*, *perché*, *benché*, *giacché*, *né*; *sé* pronome è stato accentato, mentre si è mantenuto senza accento *se stesso*, *se stessa*. L'accento acuto è stato impiegato anche nella 3ª persona singolare tronca dei perfetti forti della seconda coniugazione: *batté*, *bevé*, *combatté*, ecc. Abbiamo invece apostrofato la voce verbale *fe'* (3ª persona sing. del perf. di *fare*), distinguendola dal sostantivo *fé*. *Che* all'inizio di frase si è messo nella forma accentata solo quando

rivestiva valore non semplicemente concessivo, ma suppliva chiaramente *perché* o *poiché*, assumendo quindi significato causale. Va ricordato che nei manoscritti, soprattutto l'impiego dell'accento sui monosillabi lascia a desiderare, e si sono dovuti regolarizzare tutti quei casi, ad esempio *quà*, in cui esso compariva, contraddicendo le moderne convenzioni. Si è introdotto anche l'accento interno o iniziale in alcune parole, ad esempio *seguìto*, *subìto*, *àncora*, unicamente quando esso poteva assumere funzione distintiva; senza accento si sono mantenute le forme di condizionale quali *potria*, *saria*, ecc. Opportuno è apparso infine introdurre l'accento nel sostantivo plurale *dèi*.

Alternanza j/i. — All'inizio o all'interno di parole, *j* si è sempre trasformato in *i*. Lo si è reso invece con *-î* in fine di parola nella flessione nominale e nella coniugazione, quando serviva a distinguere i plurali e i verbi di terza persona (= *-ii*). Naturalmente *-î* è stato eliminato nei casi tutt'altro che infrequenti di uso aberrante; non si è ritenuto di ripristinarlo nei casi in cui *-j* mancava nell'originale, anche quando la sua presenza sarebbe stata giustificata.

Numeri. — Il loro uso nei manoscritti parigini è del tutto regolare e non comporta speciali problemi. Si è ritenuto di intervenire riportando un caso come *Luigi 14* alla forma con numero romano, abitualmente seguita anche in quei manoscritti.

Nomi propri. — Sono stati in genere riprodotti, italiani come stranieri, con rispettoso scrupolo della forma originaria, mantenendone anche tutte le oscillazioni di grafia; quindi, *Coreggio*, *Oggiono* e *Oggionno*, *Galliani*, *Iliade* e *Illiade*, *Pittagorici*, *Ipolito*; e inoltre *Shakespear*, *Moliere*, *Wandick*, *Mendelsohn* e *Mendelssohn*, *Mozart* e *Mozard*, *Mac-Callumor* e *Mac Callumor*, *Winckelman* e *Winckelmann*, *Stael* (senza la dieresi). Immutato è stato lasciato anche *Crousoé*.

Inevitabile si è reso però l'intervento per correggere *Triesti* in *Tiesti* (p. 189). Si è riportato decisamente alla forma esatta anche il nome del chimico *Davy*, che figurava scritto erroneamente *Dacy* (p. 118 della presente edizione).

Si è deciso pure di correggere *Haydn* (p. 229) che risultava ritoccato più volte, e scritto infine in una forma inaccettabile (*Hadydn*) per una serie di incertezze da parte dell'amanuense.

Oscillazioni morfologiche. — Si è rispettata l'alternanza dell'uso della *i* nei gruppi grafici *ce*, *ge*, *sce*, in quanto il fatto poteva avere una qualche rilevanza fonetica.

Si è rispettata anche l'alternanza di scempie e doppie nella grafia della medesima parola, quando tale oscillazione poteva rientrare nell'uso consentito dal tempo; così, *comodo* e *commodo*, *comune* e *commune*, *esenziale* ed *essenziale*, *gramatica* e *grammatica*, *ilarità* e *illarità*, *imagine* e *immagine*, *milioni* e *millioni*, *oblio* e *obblio*, *omettere* e *ommettere*, *opinione* e *oppinione*, *patriotismo* e *patriottismo*, *retorica* e *rettorica*, *simetria* e *simmetria*, *sopratutto* e *soprattutto*.

Un fenomeno particolare è costituito dalle forme *parallelo* e *paralello*, continuamente alternantisi (sarà così anche nella stampa), addirittura con lieve prevalenza della seconda; anche in questo caso è sembrato doveroso rispettare gli originali. Altra forma oscillante, essa pure conservata, *familiare* e *famigliare*.

Sono stati invece corretti i casi chiaramente aberranti, di cui si dà qui un elenco, con riferimento alla pagina della presente edizione:

a) scempiamento delle geminate: *veluto* corretto in *velluto* (28, 222), *susurrio* in *sussurrio* (36), *detami* in *dettami* (46), *bizzarie* in *bizzarrie* (59, 231), *bizzare* in *bizzarre* (74, 92), *acertarli* in *accertarli* (68), *acerti* in *accerti* (74), *machina* in *macchina* (106), *corrutele* in *corruttele* (154), *coruttela* in *corruttela* (164), *sagezza* in *saggezza* (160), *richezza* in *ricchezza* (178, 239), *solazzo* in *sollazzo* (252), *cammelo* in *cammello* (263), *soggeto* in *soggetto* (332).

b) raddoppiamento di consonanti semplici: *corniccione* corretto in *cornicione* (19), *annello* in *anello* (21), *diriggendoci* in *dirigendoci* (22), *viddero* in *videro* (26), *annalogia* in *analogia* (36), *innoltrarsi* in *inoltrarsi* (52), *rottondi* in *rotondi* (67), *esaggera* in *esagera* (93), *esaggerati* in *esagerati* (155), *esaggerazioni* in *esagerazioni* (162), *addottata* in *adottata* (120), *interrazioni* in *interazioni* (120), *si avvidde* in *si avvide* (123), *riccorrenti* in *ricorrenti* (138), *riccorrono* in *ricorrono* (307), *eriggere* in *erigere* (147), *atteniesi* in *ateniesi* (154), *esiggere* in *esigere* (161), *esiggono* in *esigono* (231), *esiggenze* in *esigenze* (302), *spiacciuto* in *spiaciuto* (181), *esaggeratore* in *esageratore* (198), *esaggerato* in *esagerato* (229), *esaggerazione* in *esagerazione* (229), *razziocinî* in *raziocinî* (204), *addottare* in *adottare* (205), *orrecchi* in *orecchi* (210), *provvengono* in *provengono* (220), *sollitudine* in *solitudine* (245), *afforismi* in *aforismi* (250), *agguzzando* in *aguzzando* (250), *tacciuto* in *taciuto* (253), *diffetti* in *difetti* (302).

Presentavano infine entrambi i fenomeni appena accennati i seguenti termini: *svilluparsi* corretto in *svilupparsi* (45), *macchiavelismo* in *ma-*

chiavellismo (79), *menteccato* in *mentecatto* (117), *menteccati* in *mentecatti*, (216).

Divisione delle parole. — Per uniformare i casi, pressoché continui, di oscillazione nella divisione di alcune parole, riscontrabili persino nella medesima pagina, ci si è regolati secondo l'uso prevalente e in ultima istanza, quando i modi d'impiego opposti fossero statisticamente equivalenti, all'uso moderno. Quindi sono stati conservati nella forma staccata, nettamente dominante, *a gli, alcun che, al di fuori, al di sopra, al di là, a un di presso, avvegna che, ben anche* e *ben anco, ben inteso, ciò non ostante, così detto, da principio, fin anche, gentil donna, in somma, in vero, mal fatta, mal sicuro, Medio Evo, non che, non curanza, non ostante, non so che, per lo meno, per lo più, pur anco, pur troppo, qualche cosa, tutt'al più, tutto giorno.*

La forma unita, pressoché costante, è stata mantenuta invece per *allorquando, alquanto, decimoterzo, decimoquinto, decimosettimo* ecc., *essitutti, malafede, oggidì, oggimai, qualsiasi, qualsisia, qualsivoglia, talvolta, tuttavolta, tuttodì.*

Come si accennava, in alcuni casi, nei quali le oscillazioni in senso contrario si equivalevano, era impossibile decidere in base all'uso prevalente. Si sono adottate allora le forme che meglio potevano rispondere a un uso grafico moderno: *almeno, infatti, infine, inoltre, invece, nondimeno, perciò, persino, pertanto, tuttavia*; ma *con tutto ciò, ogni qualvolta, per altro, per anco.*

Un problema particolare era poi costituito dalla presenza del *trait d'union*, molto disordinata e capricciosa; come nei casi precedenti, abbiamo cercato di seguirne l'uso fino a che questo si dimostrasse diffuso e radicato nei manoscritti, eliminandolo invece quando l'impiego era eccessivamente sporadico o del tutto ingiustificato. Così abbiamo conservato *baio-dorato, basso-rilievo* e *basso-rilievi, ciechi-nati, cieco-sordo, greco-romana, verde-azzurro, giallo-azzurro, sordi-muti, semi-certezza, semi-verità.* Abbiamo eliminato invece il trattino in *belle azioni, ben essere, Buon Gusto* e *falso gusto, capo mastro, capo scuola, non bianche, Uomo Dio.* Alla forma più moderna abbiamo riportato *semiselvaggi* e, per analogia, *semiselvagge, semibarbari.*

Interpunzione. — È stata conservata il più possibile invariata, considerando che è abbastanza regolare, e sostanzialmente accettabile anche relativamente alle moderne convenzioni. Si è stimato opportuno talvolta alleggerirla, sopprimendo il segno della virgola tra coppie di ag-

gettivi o sostantivi, uniti da congiunzioni copulative o alternative; la virgola è stata inserita, nei rari casi in cui era strettamente necessaria, specie in presenza di frasi incidentali.

Si sono mantenuti, in massima parte, i punti esclamativi ed interrogativi seguiti senza interruzione del discorso da una minuscola.

Talvolta, in presenza di una citazione o di discorso diretto, sono stati inseriti i due punti che erano assenti.

In qualche raro caso il punto e virgola corrispondeva a una pausa più breve, ossia a una virgola, e in tal senso è stato modificato. Altre volte è parso opportuno modificare i due punti in punto e virgola, o viceversa.

In genere, si sono introdotte le virgolette per passi in cui venisse riportato un discorso nella forma diretta, soltanto quando lo stacco con il resto del periodo lo rendeva indispensabile. I casi di citazioni piuttosto lunghe, non isolabili dal contesto, sono stati collocati, ovviamente, tra virgolette; invece le citazioni di passi particolarmente lunghi sono state, ove possibile, isolate in corpo minore.

I puntini di sospensione, generalmente presenti negli originali in numero di tre, sono stati lasciati tali e quali, salvo quando si rendeva necessario il loro uso per indicare una parte di citazione tagliata o riportata ellitticamente dall'autore; in quest'ultimo caso, allora, si è adottato l'uso dei quattro puntini.

Piuttosto sovrabbondante appare nei manoscritti parigini l'uso della lineetta, o della doppia lineetta, corrispondente al segno =; questo è stato sempre trasformato in punto fermo, o due punti, oppure virgola, a seconda delle necessità richieste dal contesto. Il segno di linea più punto fermo, piuttosto frequente, è stato alleggerito, lasciando uno soltanto dei due segni, a seconda dell'opportunità; per lo più, dato che il fenomeno si produceva quasi sempre a fine periodo, si è scelto in favore del punto fermo.

Uso del corsivo e altre particolarità. — Si sono posti in corsivo tutti i titoli di opere nominate, ma solo quando l'indicazione fosse puntuale, e non generica, anche trattandosi di opere riferite alla pittura o alla scultura. Il corsivo è stato adottato anche per le parole latine, e per quelle straniere come *club, oasis* ecc. Il medesimo uso è stato seguito pure per la citazione interna al testo di brevi frasi, o motti, latini, italiani, o stranieri.

Si è seguito l'autore, sia pure con qualche limitazione, nella tendenza a sottolineare parole, frasi o concetti, ripresi dal proprio stesso testo

o da quello di altri, quando il prelievo avesse il valore di una citazione: in tali casi, la sottolineatura è stata resa, ovviamente, tramite il corsivo. Va qui fatto presente che l'uso della sottolineatura da parte di Visconti implica spesso anche una finalità lievemente diversa da quella appena accennata: serve cioè a porre in rilievo graficamente parole, frasi o definizioni. Si tratta di un procedimento che modernamente viene affidato al carattere spaziato, che appunto si è deciso di impiegare in tutti i casi di particolare rilevanza, sia pure con la parsimonia suggerita dalla preoccupazione di non appesantire eccessivamente la pagina dal punto di vista tipografico.

Si è proceduto, in genere, allo scioglimento delle abbreviazioni nel contesto, salvo quando rispecchiassero un uso tuttora accettabile nella lingua scritta; così, ci siamo limitati a uniformare *S.r* e *Sig.r* nella forma del secondo, conservando *Prof.e*, *Cav.e*, *Card.e*, *M.r*; non siamo intervenuti minimamente su *Mad.* che, riferito solitamente alla De Staël, alterna le dizioni *Mad. de* e *Mad. di*, senza fornire elementi per chiarire se adombri un *Madame* o non piuttosto un *Madama*.

Si sono sciolti *per es.* e *a cag. d'esempio* rispettivamente in *per esempio* e *a cagion d'esempio* (il secondo, con troncamento, ampiamente attestato nelle medesime pagine). Anche le abbreviazioni di avverbi, del tipo *somm.e*, sono state riportate alla forma distesa. Si è proceduto a sciogliere il segno soprascritto di raddoppiamento ~ e il segno p̱ con valore di *per*. Un particolare segno grafico, che evidentemente adombrava un *et cetera*, è stato normalizzato e risolto con *ecc.* Si è sciolto nel dittongo *-ae* anche il compendio *æ*, presente in qualche citazione latina. È stato lasciato tale e quale, invece, *Q.E.D.* che, nel contesto in cui figurava, aveva una particolare funzione proprio in virtù della forma abbreviata.

Si è cercato, nei limiti del possibile, di regolarizzare l'uso di abbreviazioni del tipo *art.*, *par.*, *cap.*, cui Visconti ricorre di frequente nei casi di rinvii interni alle sue stesse opere. Si è seguita, alternativamente, la forma abbreviata o quella sciolta a seconda che fosse richiesto dal tipo di discorso in cui esse si inserivano, o dal tipo di riferimento o citazione operato dall'autore in quel momento. Nella stessa maniera, si è preferito alternare il segno § con le forme *par.* o *paragrafo*, a seconda che l'indicazione rivestisse carattere più o meno sintetico e puntuale.

Si deve anche avvertire che, per quanto concerne l'impostazione dei titoli, non è stato possibile rispettare l'alternanza, alquanto arbitraria, tra *Cap.* e *Capitolo*, *Primo* e *I*, e così via. Si è proceduto comunque a un'uniformazione che tenesse conto, anche tipograficamente,

dell'impostazione originale dei manoscritti, considerando anche che una chiara distinzione tra le varie divisioni e sottodivisioni interne, se può portare dal punto di vista grafico a un appesantimento della pagina, si rende necessaria tuttavia in funzione dei rimandi interni che l'autore usa talvolta operare tra i suoi stessi testi.

Proprio in considerazione della tendenza dell'autore a operare rimandi interni puntuali alle diverse parti della propria opera, si sono conservati alle note gli esponenti originali, contrassegnati con numeri arabi, per lo più disposti in ordine progressivo internamente a ciascun capitolo.

Qualche problema particolare presentava S: abbiamo dato al § 9 della Parte I il numero che gli competeva, anziché l'8 erroneamente indicato. Ancora, abbiamo inserito nel testo il richiamo mancante della nota 10, Parte III, riferendoci, per la posizione di esso, a S^1; il contenuto della nota 15, Parte III, che nel ms. è saltata anche se è presente nel testo il relativo segno di richiamo, abbiamo reintegrato, tra parentesi quadre, utilizzando la corrispondente nota 14 di S^1.

Integrazione di luoghi errati o lacunosi. — Si è rivelata impossibile una totale fedeltà al manoscritto nei casi in cui un evidente errore del copista aveva prodotto guasti al testo, consentendo però al tempo stesso un facile restauro; siamo allora intervenuti, mutando:

Riflessioni sul bello e su alcuni rapporti di esso colla ragionevolezza, colla morale e colla presente civilizzazione europea:

Io credo che gli intricati dispiaceri circa a questa definizione potranno cessare in *Io credo che gli intricati dispareri circa a questa definizione potranno cessare* (p. 6 della presente edizione);

Perché mai in una casa isolata, e posto su un piano perfettamente livellato in *Perché mai in una casa isolata, e posta su un piano perfettamente livellato* (p. 17);

risulta meramente dai percezioni fisiche in *risulta meramente da percezioni fisiche* (p. 29);

la quale si aggiunge a tali riflessioni o per dir meglio la precede in *la quale si aggiunge a tali riflessioni o per dir meglio le precede* (p. 34);

ci colmano d'un altro sentimento di maraviglia in *ci colmano d'un alto sentimento di maraviglia* (p. 40);

Intendiamo alludere ad un particolare ... funzione dello stile in *Intendiamo alludere ad una particolare ... funzione dello stile* (p. 59);

va congiunto fisicamente un'immagine ottica in *va congiunta fisicamente un'immagine ottica* (p. 63);

va o può andare unita con emozione estetica in *va o può andare unita un'emozione estetica* (p. 71);

Pregevole per la bontà de' loro fini sono ... in *Pregevoli per la bontà de' loro fini sono* ... (p. 79);

che gli fa calcolare l'opportunità mezzi indipendentemente dalla bontà de' fini in *che gli fa calcolare l'opportunità de' mezzi indipendentemente dalla bontà de' fini* (p. 80);

codeste ingenuite tendenze morali in *codeste ingenite tendenze morali* (p. 95);

Pessimo fra tutti gli altri pervertimenti ... *sono quelli* in *Pessimi fra tutti gli altri pervertimenti* ... *sono quelli* (p. 96);

sentimenti di bellezza, che separate dal resto meriterebbero stima in *sentimenti di bellezza, che separati dal resto meriterebbero stima* (p. 141);

professano con arte schiava de' sensi in *professano un'arte schiava de' sensi* (p. 153);

purché gli artisti non vogliono abusarne scientemente in *purché gli artisti non vogliano abusarne scientemente* (p. 164);

persone disegnate col nome comune d'una data professione in *persone designate col nome comune d'una data professione* (p. 176);

sostuire in *sostituire* (p. 179);

filosofi premulosi d'esaminare in *filosofi premurosi d'esaminare* (p. 186);

i poeti d'un popolo ... *non vidde la copia di temi offerti dalla varia vita di popoli diversi dagl'Italiani* in *i poeti d'un popolo* ... *non videro la copia di temi offerti dalla varia vita di popoli diversi dagl'Italiani* (p. 190);

avvenne un'altra più generosa in *avvene un'altra più generosa* (p. 194);

Tra le tante edizioni delle opere di Machiavelli avvenne una ... in *Tra le tante edizioni delle opere di Machiavelli avvene una* ... (p. 206);

la disposizione degli artisti ed applicarsi ad un tal genere di lavori in *la disposizione degli artisti ad applicarsi ad un tal genere di lavori* (p. 211);

proporzionate all'uso cui è destinato ciascuna parte di esse in *proporzionate all'uso cui è destinata ciascuna parte di esse* (pp. 217-8);

l'irratibilità nervosa in *l'irritabilità nervosa* (p. 223);

Analisi de' vari significati delle parole «poesia» e «poetico»:

può egli dirsi poesia senza metro in *può egli darsi poesia senza metro* (pp. 243-4);

è il solo intento, che nessun'altra composizione di discorso si propone come primaria in *è il solo intento, che nessun'altra composizione di discorso si propone come primario* (p. 247);

ciarle ... *imitato al naturale da Goldoni* in *ciarle* ... *imitate al naturale da Goldoni* (p. 251);

Fra le composizioni poetiche ... *ve n'ha uno* in *Fra le composizioni poetiche* ... *ve n'ha una* (p. 252);

L'emozione soave cagionata dalla visita de' fiori in *L'emozione cagionata dalla vista de' fiori* (p. 263);

opinioni frenate dal raziocinio e regolato dall'esperienza indicatrice del vero in

opinioni frenate dal raziocinio e regolate dall'esperienza indicatrice del vero (p. 277);
proprietà essenziale o incidenti in *proprietà ιssenziali o incidenti* (p. 278).

Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo « stile » considerato nella sua essenza; e prescindendo dalle qualità che rendono pregevoli o viziosi gli stile diversi:

crediamo d'esternare con tutta precisione una qualche idea servendosi d'una data parola in *crediamo d'esternare con tutta precisione una qualche idea servendoci d'una data parola* (p. 308);

notiamo, se un altro in *notiamo, se non altro* (p. 319);

Ciò significa, che il carattere dello stile richieda in *Ciò significa, che il carattere dello stile richiede* (p. 332).

Gli interventi di Visconti nelle citazioni. Loro identificazione ed eventuale integrazione. — Si deve subito avvertire che la tecnica di Visconti nell'operare le citazioni appare del tutto particolare, in quanto è viziata, più che da inesattezze vere e proprie, da una tendenza a « montare » i testi riportati in maniera da calarli e inserirli omogeneamente nel proprio discorso: ciò può comportare addirittura lo spostamento e l'inversione nell'ordine dei periodi di una pagina, come la sostituzione di qualche termine con altro di valore sinonimico. Tutto ciò non ci è stato possibile riscontrare o documentare in maniera sistematica sulle edizioni originali impiegate dall'autore, data la genericità che spesso caratterizza i suoi rinvii e richiami. Oltre a completare, nei limiti del possibile, questi ultimi, abbiamo rilevato, per le citazioni delle quali era possibile individuare con sicurezza la fonte, con quattro punti di sospensione le omissioni e gli eventuali tagli operati dall'autore, e integrato tra parentesi quadre qualche elemento mancante. Abbiamo corretto direttamente, senza darne notizia in apparato, eventuali espressioni in lingua straniera o in latino, le cui inesattezze potevano esser fatte risalire con ogni probabilità ad errore meccanico del copista. Tale tipo di intervento si è reso necessario anche quando, pur non essendo a nostra disposizione l'edizione originale sulla quale operare il controllo, citazioni da autori largamente noti (Dante, Virgilio), erano viziate da errori meccanici di scrittura, che assolutamente non potevano essere mantenuti.

Vogliamo qui segnalare, invece, l'inesatta grafia di *Pouilly*, che sul ms. di B compare come *Poailles*, e da noi restituito alla forma esatta (p. 83), documentata anche dalla stampa.

Ancora, va sottolineato che il modo con cui Visconti traduce dagli originali stranieri, è spesso irregolare e capriccioso, sia che egli riveli con precisione oppure no la propria fonte: si va da esempi di tradu-

zione assai fedele e pressoché letterale, a traduzioni di tipo sintetico e riduttivo, che si configurano, in pratica, come rifacimenti, e che dell'originale non conservano molto più che il senso del pensiero; in questi ultimi casi, ovviamente, l'identificazione da parte nostra del luogo citato non ha potuto che concretarsi in un rimando generico, segnato con un *cfr.*

Di un certo numero di citazioni, o apparenti tali, non ci è stato possibile individuare l'esatta provenienza: ciò non soltanto a causa di oggettive difficoltà nel reperimento dei materiali bibliografici, quanto perché si tratta di citazioni operate dall'autore il più delle volte con ogni apparenza, a memoria, o addirittura rifatte con un gusto, si vorrebbe dire scenico o narrativo, che porta Visconti ad attribuire battute di discorso dirette o espressioni proverbiali, del tutto in carattere con la loro figura storica, a scrittori o personaggi noti. Ugualmente, e per i medesimi motivi di chiarezza, abbiamo rinunciato a completare i rinvii bibliografici o aggiungerne di nostri, quando la presunta fonte era facilmente identificabile (ad es. i *Promessi Sposi*), ma la citazione era volutamente impropria, e sostanzialmente rifaceva l'originale.

Grafia per il francese e nelle citazioni da altre lingue. — Per la grafia del francese, ci si è regolati per quanto possibile sui mss. originali, limitandoci a regolarizzare gli accenti acuti e gravi secondo l'uso moderno. Abbiamo segnata la dieresi su *Nouvelle Heloïse*, preferendo invece l'accento acuto per *Art poétique*. Immutato abbiamo lasciato *pamplets* (p. 200), per il quale era dubbio se si trattasse di un errore dell'amanuense o non invece di un riflesso di una precisa pronuncia, sia pure errata. Quanto al francese delle citazioni, dal momento che i testi utilizzati da Visconti sono per la maggior parte di epoca settecentesca, si è conservata la forma *-oi-*, frequente soprattutto negli imperfetti e condizionali. Nella citazione da Voltaire, si sono mantenute le forme *apelle*, *ensorceler*, *atestèrent*, che storicamente risultano accettate dall'uso settecentesco. Si è conservato anche *repprésentation* di p. 160, mentre, sempre per la citazione voltaireana, si è deciso di correggere *encor* in *encore*. In tutti i casi dubbi, ci siamo attenuti al criterio di ripristinare la forma grafica della fonte a stampa, sempre che questa fosse individuabile; in caso contrario, abbiamo adottata la forma offerta dall'originale, salvo intervenire per le situazioni più sopra accennate.

Nelle rare citazioni dal tedesco, si sono conservate le grafie irregolari *Metaphisik*, *Frey*, che in qualche modo potevano essere indicative del grado di padronanza di quella lingua; per i medesimi motivi si è tra-

scritto immutato *Critik der Urtheilskraft*. Quanto alle citazioni dal latino, è stata mantenuta la *-j-* interna, ad esempio in *ejus* e *cujus*.

Uso dei segni diacritici e criteri per l'apparato. — Pure sforzandoci di fornire notizia negli apparati di ogni possibile ritocco o aggiunta operati sui testi da Visconti o altri, non abbiamo ritenuto necessario segnalare i pochi casi di errori puramente meccanici del copista come la caduta di qualche sillaba, e simili.

Si è ricorsi al segno [ ] nel caso di qualche rara congettura operata da noi, al fine di integrare qualche termine, con ogni evidenza omesso inavvertitamente dall'amanuense. Il medesimo segno, all'interno delle citazioni, indica una integrazione operata da noi in seguito a un controllo effettuato sulla fonte utilizzata dall'autore. Il segno ⟨ ⟩ abbiamo scelto invece per distinguere qualche termine esplicativo o con funzione di collegamento e didascalia, inserito da Visconti all'interno delle citazioni. In presenza di una didascalia originale, ci siamo limitati a rilevarla tramite parentesi tonda e carattere corsivo.

Si sono posti tra parentesi quadra i nostri completamenti delle indicazioni con cui Visconti accompagnava in nota i passi citati; nei casi, tutt'altro che infrequenti, in cui la citazione non fosse accompagnata da alcun rinvio, abbiamo inserito una nota, riconoscibile dal segno di richiamo costituito da lettera alfabetica minuscola, ponendo per chiarezza la nostra integrazione, ancora una volta, tra parentesi quadra. Naturalmente, nel caso di versi o di scene teatrali riportati con un certo rilievo a centro pagina, ci si è limitati a indicarne la numerazione o la posizione interna nell'opera di provenienza, senza precisazioni ulteriori. La ricerca è stata compiuta, quando era possibile, sugli originali o sulle traduzioni indicate direttamente da Visconti medesimo. Quando un'indicazione del genere fosse assente, si è cercato di rintracciare e indicare la citazione, con riferimento a un'edizione che avrebbe potuto essere in qualche modo consultabile dall'autore. Come già detto, mentre i tre puntini di sospensione indicano sempre una pausa originale, abbiamo usato i quattro puntini nel caso di omissioni e tagli particolarmente cospicui all'interno di una citazione; ove si trattasse di versi o di riportati concernenti passi teatrali, siamo ricorsi talora all'uso della riga continua.

In un caso soltanto, e precisamente per le *Oeuvres complètes* di Condillac, non ci è riuscito di rintracciare, non che l'originale, una qualsiasi edizione le cui ripartizioni interne corrispondessero a quelle fornite

dall'autore; va quindi tenuto presente che i dati della nostra integrazione bibliografica si riferiscono unicamente all'edizione consultata da noi.

Il completamento delle citazioni implica il rinvio all'indice generale delle opere consultate da Visconti; tale rinvio, specie quando si tratta di opere complessive oppure *opera omnia*, non precisa il volume in cui il passo citato dallo scrittore si trova. Tuttavia l'identificazione del volume, con relativo numero di pagina, compare nelle nostre integrazioni ogniqualvolta la ripartizione interna dell'opera consultata non avrebbe consentito un agevole reperimento del passo riportato.

Nelle collazioni che compongono gli apparati si è sempre fatta precedere la lezione accettata nel presente volume, e seguire la variante del manoscritto o dei manoscritti. Quando compare, all'interno delle lezioni confrontate, il segno /, esso corrisponde a un a capo nell'originale. I puntini di sospensione interni ad alcune delle lezioni raffrontate non sono originali, e indicano un taglio effettuato da noi per ragioni di spazio.

Abbiamo ritenuto opportuno indicare con le seguenti sigle, in apparato, le mani dei copisti o di quanti hanno operato interventi sui manoscritti:

V.: mano di Visconti.

α: mano dell'amanuense delle cc. 2-3, delle due note aggiunte senza numerazione di pagina, e di poche altre righe di B; probabilmente la medesima mano ha trascritto anche S.

β: mano del copista dell'indice e del testo di B; di P e di S^1.

γ: mano che ha apposto sul frontespizio di S^1 e P^1 le parole: *par / Monsieur Hermès Visconti.*

δ: mano del copista di P^1.

Abbiamo adottato inoltre, sempre in apparato, le seguenti abbreviazioni:

agg. = aggiunto, aggiunge
seg., segg. = segue, seguono
canc. = cancella, cancellatura
rasch. = raschiato
illegg. = illeggibile
lett. inc. = lettura incerta
orig. = originale
interl. = interlineo, interlinea
marg. = margine
prob. = probabilmente

C) APPARATO CRITICO

RIFLESSIONI SUL BELLO E SU ALCUNI RAPPORTI DI ESSO COLLA RAGIONEVOLEZZA, COLLA MORALE E COLLA PRESENTE CIVILIZZAZIONE EUROPEA

1. RITOCCHI, CORREZIONI E AGGIUNTE AL TESTO DI B

Ritocchi, correzioni e aggiunte al testo di B sono, per la massima parte e senza ombra di dubbio, dovuti a Visconti. Il manoscritto però porta anche segni di interventi in interlinea di almeno un'altra mano (che non è del copista; la medesima cui sono dovuti le due note inserite senza numerazione di c., e circa una riga e mezza di testo), in un numero aggirantesi tra i cinque e i sei; non sussistono comunque elementi per ritenere che gli interventi in questione siano stati operati senza il consenso dell'autore, tanto più che sostituiscono lezioni che vengono espunte dal testo con i segni impiegati solitamente da Visconti stesso per cassare qualche parola o frase; si può ricordare anche che in più di un caso tali inserzioni appaiono estese sopra segni di raschiatura, il che fa pensare che Visconti abbia forse demandato ad altri il compito di porre riparo a qualche proprio intervento maldestro.

Naturalmente, va precisato anche che per taluni ritocchi minimi, operati su lettere singole, è pressoché impossibile proporre in base a elementi fondati una paternità; di questi ultimi abbiamo dato notizia in apparato solo quando risultasse possibile decifrare la lezione originaria che intervenivano a mutare, e ricavare così dal manoscritto l'attestazione di una effettiva volontà correttoria.

Visconti usa in genere intervenire sul manoscritto ritoccando o ripassando in maniera piuttosto marcata singole lettere o parole, aggiungendo nell'interlinea qualche parola o frase omessa dal copista, o che comunque giovi a completare il senso del discorso; più spesso an-

cora, preferisce cassare con una serie di trattini obliqui leggeri e distanziati (che lasciano per lo più leggibile il testo originario) la lezione che intende espungere, e scrive nell'interlinea quella definitiva. Per gli inserimenti nell'interlinea, impiega regolarmente segno di richiamo. Spesso le varie tecniche di intervento che si sono descritte possono coesistere. È presente anche un diverso modo, meno frequente, di cassare una parola o frase: consiste in una leggera linea orizzontale e potrebbe, a rigore, essere dovuto anche ad un'altra mano. Proprio in considerazione di un simile dubbio, nel caso di semplice espunzione ci siamo cautelati limitandoci a dare notizia del fatto, senza formulare ipotesi sulla provenienza, anche se è nostra opinione che gli interventi di questo tipo siano dovuti pressoché tutti a Visconti, o quantomeno da ritenersi effettuati con la sua approvazione.

Intr.	*che portiamo*] seg. *sul bello,* V. canc. e scrive nell'interl. *in fatto di gusto.*
	in prova che] seg. *il bello,* V. canc. e scrive nell'interl. *esso.*
	Così la no-] seg. *-zione del bello,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *-zione a cui si riferiscono tante e sì varie questioni*; seg. *diviene sempre più,* seg. *controversa,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *incerta.*
	eccitato in noi,] seg. canc. *dalla bellezza.*
	di chiarirli] seg. *i,* prob. agg. da V.
I, tit.	*costituenti*] V. agg. nell'interl. *la bellezza.*
I, I, 1	*d'arbitrario. Non*] seg. *avvenne,* V. canc. e scrive nell'interl. *avvene.*
I, II, 2	*converrebbe che*] seg. *quelli,* che V. muta in *quegli.*
	Nell'osservare] seg. canc. *con diletto.*
	l'una nell'altra.] V. agg. in marg. *È un.*
I, II, 4	*chi mira la*] seg. canc. *fresca.*
	d'olfatto, di] seg. *odorato,* V. canc. e scrive nell'interl. *sapore.*
I, III, 1	*di perfezione in*] seg. *quelli,* che V. muta in *quegli.*
	ora] seg. *il pallore,* V. canc. e scrive nell'interl. *l'impallidire.*
	di esso] seg. *o delle diffe-,* V. canc. e scrive nell'interl. *può indicare le diffe-.*
	professioni, o] seg. *dalle,* V. canc. e scrive nell'interl. *le.*
	di una data persona:] seg. *per es. la florida,* V. canc. e scrive nell'interl. *Rammenteremo come prove ed esempi la florida.*
I, III, 2	*espressivi!*] seg. *Quanti,* che V. canc. e riscrive, annullando l'a capo, alla riga precedente nello spazio bianco.

de' moti, e] seg. canc. *non mai, o,* seg. *ben poco,* seg. virgola canc.

avvenenza fisica,] seg. canc. *e di più un'avvenenza fisica,.*

I, III, 3 *dignitose o*] seg. *delicatezze,* che V. muta in *delicate.*

voluttuosa o] seg. *triste,* che V. muta in *trista.*

delle tinte,] V. agg. nell'interl. *ed.*

App. *in quelli*] V. agg. nell'interl. *ove.*

la prima,] seg. canc. *che.*

errore,] seg. *che,* V. canc. e scrive nell'interl. *di cui*; seg. *facilmente*; seg. canc. *gli,* seg. *verrebbe*; seg. *attribuito,* V. canc. scrivendo nell'interl. *ripreso.*

l'una e l'altra] seg., mutato da parola illegg., prob. ad opera di V., *si.*

circostanze] seg. canc. *estetiche.*

significa:] seg. canc. *che.*

App., nota 1 *nemmeno*] seg. *quelli,* che V. muta in *quegli.*

distinzione,] seg. *che ad alcuni sembrerà forse un,* V. canc. e scrive nell'interl. *la quale al primo udirla ha sembianza di.*

l'oggetto] seg. *che egli ha dinnazi,* V. canc. e scrive nell'interl. *presente a' suoi sguardi.*

App. *piacere estetico*] seg. *che deriva,* V. canc. e scrive nell'interl. *derivante*; seg. *essi,* che V. muta in *esse*; seg. *in quanto sono,* seg. *tutti* che V. muta in *tutte.*

I, IV, 1 *modulazioni*] seg. *che si chiamano,* V. canc. *che si,* muta *chiamano* in *chiamate.*

contemporaneo a] seg. *queste,* che prob. V. muta in *questi.*

I, IV, 2 *per es. d'*] segg. alcune lettere canc. e rese illegg.

E i suoni,] seg. *riescono esteticamente piacenti, specialmente quelli della musica,* V. canc. e scrive nell'interl. *specialmente quelli della musica, si lodano.*

meno soave,] seg. canc. *più o meno soave.*

I, IV, 4 *all'animo pensieri*] seg. canc. *estetici.*

figure, vi] V. agg. nell'interl. *si.*

I, V, 1 *scultori.*] seg. *Quelli,* che V. muta in *Quegli.*

i loro effetti] seg. canc. *estetici.*

I, V, 3 *per qualità*] seg. canc. *sì.*

I, V, 4 *uno spettacolo*] seg. canc. *di bellezza morale.*

dal pensiero inde-] seg. alla riga successiva *-terminato,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *terminato d'una sapienza o potenza qualunque si passa al più determinato.*

I, V, 5 *la sua natura il*] seg. *consente,* V. canc. e riscrive nell'interl. *consente.*

alle altre qualità] seg. canc. *estetiche.*

I, V, 6 *aggradevole apparenza*] seg. canc. *estetica.*

I, V, 7 *Sebbene*] seg. *i delitti ed i vizî esteticamente piacenti per chi si sente eccitato ad ammirarli con simpatia, una bellezza morale,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *molti vizî e delitti abbiano una bellezza morale, per chi gli ammira senza distinguere il nativo pregio delle doti e potenze umane necessarie a mandarli ad effetto dall'abuso che fu fatto di esse.*

le cose] seg. *accennate,* V. canc. e scrive nell'interl. *principalmente avute di mira.*

I, VII, 1 *composizioni letterarie*] seg. *provengono,* che V. muta in *vengono.*

armorum] seg. *suam,* V. canc. e scrive nell'interl. *ejus.*

Extende] seg. *Ossian,* che V. muta in *Ossiane.*

lacertum] seg. parola canc. e resa illegg., V. scrive nell'interl. *cano.*

I, VII, 1, nota 2 *lungo tempo*] V. agg. nell'interl. *controversa. Durò lungo tempo.*

I, VII, 1 *le due famiglie;*] seg. *alla,* V. canc. e scrive nell'interl. *si rifletta altresì alla.*

in pace] seg. *In media aula cujus est,* V. canc. e scrive nell'interl. *In media aula cujus est altissimus sonitus. / «O rex Fuarfedae, cujus est.*

gladios,/] seg. *E,* che V. muta in *Et.*

leggiadria] seg. canc. *estetica.*

sorprenderci] segg. alcune lettere illegg., che V. muta in *col.*

carattere dell'] seg. *allocuzione,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *elocuzione.*

II, I, 2 *bellezza, ci si*] seg. *offre,* V. canc. e scrive nell'interl. *offrono.*

psicologico] seg. *ora — e per lo meno — come un oggetto il quale influisce,* V. canc. e scrive nell'interl. *Per lo meno esse ci appariscono come oggetti influenti*; seg. nel testo *sulla nostra sensibilità,* seg. *il quale è,* che V. canc., mutando il seg. *presente* in *presenti.*

indotto da] seg. *quelli,* che V. muta in *quegli.*

la grazia di questo.] seg. *Esempî,* che V. canc., scrivendo *Esempi* alla riga precedente nello spazio bianco, e annullando così l'a capo.

i difetti.] seg. *La,* che V. canc. e riscrive, annullando l'a capo, alla riga precedente nello spazio bianco.

mitigasse l'] V. muta il seg. *anzietà* in *ansietà.*

appunto in] seg. *quelli,* che V. muta in *quegli.*

dignitosa ed intensa.] V. agg. nello spazio bianco a fine riga e inizio riga successiva *E qual valore ha,* muta il seg. *La* in *la.*

quanto è] seg. *essenzialmentz,* che V. muta in *essenziale.*

lo stesso Montesquieu] seg. *che,* V. canc., e scrive nell'interl. *il quale.*

gli fa calcolare /] V. agg. a inizio riga *l'*; seg. *opportunità.*

II, I, 3 — *aggradevole la percezione*] seg. canc. *la percezione.*

II, I, 3, nota 8 — *invece dall'esercizio*] seg. *da cui,* V. canc., e scrive nell'interl. *delle facoltà dell'animo, esercizio da cui.*

II, I, 3 — *Perchè*] seg. *rincorsero* (lett. inc.) che V. muta in *incorsero.*

II, II, 1 — *generali modificazioni*] seg. canc. *di esse.*

II, II, 2 — *subdivisioni*] seg. canc. *d'oggetti.*

II, II, 3 — *e di que' vizi.*] seg. *E,* che V. canc., correggendo in maiuscola la lettera iniziale del seg. *d'altra.*

genti malvage.] seg. *che,* canc. da V., che corregge in maiuscola la lettera iniziale del seg. *con.*

bensì, e di molto] V. agg. nell'interl. *più.*

II, II, 5 — *d'affezione*] seg. canc. *estetica.*

all'esercizio ed] seg. *alfine,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *al fine.*

II, II, 5, nota 1 — *pessimi vizî del gusto*] V. canc. la virgola seg., agg. nell'interl. *sotto ad un certo aspetto,.*

III, I, tit., nota 1 — *siccome*] V. canc. il seg. *essenzialmente,* riscrive nell'interl. *essenzialmente.*

III, I, 3 — *progredire ad una*] seg. *forma,* V. canc. e scrive nell'interl. *formola.*

III, II, 1 — *emozioni*] seg. *subblimi,* che prob. V. muta in *sublimi.*

III, II, 3 — *gli scrittori*] seg. canc. *a.*

sull'organismo.] seg. *Avremo allora,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *E siccome allora avremo.*

III, II, 3, nota 2 — *A philosophical*] corretto da V. da *Philosophical,* con inserimento di *A,* e mutando in minuscola la lettera iniziale di *Philosophical*; seg. nel testo *inquiry,* V. canc. il seg. *in the,* scrive nell'interl. *into.*

III, II, 4 — *nous charme. Le*] seg. *premier,* che V. muta in *premiere.*

IV, I, 1 — *della metafisica*] V. agg. nell'interl. *più sublime.*

IV, I, 2 — *ove si consideri,*] seg. *che l'eccessiva,* V. canc., e scrive nell'interl. *per quanti lati l'esclusiva.*

in qualsivoglia altro] seg. *oggetto,* V. canc., e scrive nell'interl. *modo.*

l'ordre, la] segg. canc. da V. *proportion,* una parola illegg., *sont*; V. scrive nell'interl. *proportion .... sont.*

teoricamente data] seg. canc. *alla simmetria ed.*

generalità eccessiva.] seg. *a trascurare,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *Gli è d'uopo trascurare.*

dall'esperienza non] seg. *riuscirebbe,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *riesce.*

IV, II, 3 *effetto della*] seg. *commune,* che V. canc. scrivendo nell'interl. *comune.*

IV, III, I, nota 2 *colori antagonisti:*] seg. *come fu poc'anzi avvertito,* che V. agg. nello spazio bianco a fine riga, e nell'interl. della riga successiva.

visivi] seg. *abbiano,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *avessero.*

IV, III, 3 *se non sui piaceri*] V. canc. il seg. *e i dolori*; segg. nel testo *annessi alla percezione d'un dato oggetto:*; V. canc. i segg. *valutando come dolore anche l'assenza di qualche piacere sperato*; segg. nel testo *Ora, quale piacere potrebbe mai addursi per cui un*; V. canc. i segg. *dolore, o un piacere, meriti, o commendazione, oppure biasimo*; *quando si considerino isolata-*, scrive nell'interl. *piacere non meritasse commendazione quando venisse considerato isolata-*; segg. nel testo *-mente, e per se stesso? Qui non ci*; seg. *è,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *sarebbe.*

Nemmeno] V. muta il seg. *v'è* in *vi,* agg. nell'interl. *sarebbe.*

di principî;] seg. canc. *razionali.*

IV, III, 4 *violente, e che*] seg. *per,* che V. canc., riscrivendolo nell'interl., dopo il successivo *anche.*

difettoso il pala-] V. canc. alla riga successiva *-to,* scrive nell'interl. *-to. Si è poi costretti ad avvertire, che l'educazione del palato.*

IV, III, 5 *si valutano*] seg. canc. *esteticamente.*

IV, III, 5, nota 5 *Ideen zur*] V. canc. il seg. *Metaphpik,* scrive nell'interl. *Metaphysik.*

IV, III, 5 *conversazioni,*] V. agg. nell'interl. *almeno in Italia.*

delle cose; e non] V. agg. nell'interl. *mai.*

V, I, I *di bisogni*] seg. canc. *morali.*

intere nazioni,] seg. *che* mutato, prob. da V., in *perché.*

indipendenza d'ingegno] agg. nell'interl. sopra rasch., prob. di mano α, *benché troppo severamente molti*; seg. canc. nel testo, prob. da V., *gli*; segg. nel testo *effetti del teatro francese,* V. agg. nell'interl. *avendo.*

nelle commedie] V. agg. nell'interl. *parigine.*

V, I, 2 *un effetto*] seg. canc. *estetico.*

false bellezze,] seg. *perché,* V. canc., scrive nell'interl. *o*

almeno, si troveranno mescolate con molte bellezze false, perché.

V, I, 3 — *per quella che*] segg. alcune lettere illegg., che V. muta in *essi.*

né il coraggio,] seg. *che,* mutato da V. in *ch'.*

loderebbesi] seg. *che,* V. cancella e scrive nell'interl. *anche.*

mollezza di] V. agg. nell'interl. *alcune.*

d'un Rousseau] V. agg. nell'interl. *ed abbozzare censure ulteriori al lavoro d'un Racine.*

conoscere] prob. V. muta il seg. *l'* in *gl'.*

V, I, 4 — *oltrepassati*] V. muta il seg. *quelli* in *quegli.*

V, II, 1 — *nella « Regina delle Fate »*] seg. canc. *il poema del Sig.r Moore, intitolato « Lalla Rook ».*

V, II, 2 — *occasioni, si*] seg. *appigli,* V. canc., e scrive nell'interl. *appiglierà.*

paragonarsi] seg. *ai poemi* che V. muta in *al poema*; seg. *di Spencer*; V. agg. punto e virgola, canc. i segg. *e del Sig.r Moore.*

appigliato perciò] V. agg. nell'interl. *lo scrittore.*

V, II, 3 — *contrarî, da*] segg. canc. *intenzioni quali emersero da interessi collimanti o contrarî, da.*

sentimentale.] V. corregge in maiuscola l'iniziale del seg. *nelle.*

ad accidenti] seg. canc. *morali.*

tuttavia in] V. muta il seg. *quell'* in *quegl'.*

Oggidì se] V. agg. nell'interl. *uno.*

l'esperienza] V. muta il seg. *delli* in *degli.*

trascorsa felicità,] seg. *percorse* (lez. inc.), che V. muta in *precorse.*

provarono] V. agg. nell'interl. *alla vista degli oggetti, o di ciò che provano.*

V, II, 4 — *d'esaminare*] seg. canc. *con calcolo estetico.*

V, III, 1 — *de' quali*] seg. *abbandonava,* V. canc., scrive nell'interl. *abbondava.*

si prescinda dalle] V. canc. il seg. *gravi ed esenziali*; seg. nel testo *imperfezioni, accessoriamente nascenti*; segg. *dalla falsa direzione, che avevano presa gli studî, merita per lode,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *dalla troppo scolastica direzione data agli studî, merita lode per.*

d'avere] V. canc. il seg. *espresso in,* scrive nell'interl. *consacrato con*; seg. nel testo *nitidi versi*; seg. *una pedanteria,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *un pregiudizio.*

che pur tanto siamo] V. muta il seg. *anziosi* in *ansiosi.*

a seguirlo colla] seg. *patria*, che V. canc., scrivendo nell'interl. *pratica.*

di Bajazet;] seg. canc. *ma.*

nel mezzo:] seg. nel testo, di mano α, *astrazion fatta dai pregi eminenti de' due poeti di cui i nomi vivranno immortali, massimamente di Racine.*

V, III, 2 *degli antichi*] V. agg. nell'interl. *italiani.*

V, III, 5 *filantropia:*] seg. *nel qual caso,* V. canc., e scrive nell'interl. *In tal caso.*

V, III, 6 *gradazioni*] V. canc. il seg. *morali*; segg. lettere illegg., che V. muta in *dalla.*

V, III, 7 *distinguendo*] V. agg. nell'interl. *poi.*

spererebbero] seg. canc. *per altro* (lett. inc.).

della fantasia,] prob. V. agg. nell'interl. *e.*

la lingua di questo] V. canc. il seg. *secolo,* riscrive nell'interl. *secolo.*

fra noi ve ne] seg. *ammetta,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *annetta.*

all'idioma] seg. parola canc. illegg., V. scrive nell'interl. *italiano.*

de' principî] seg. canc. *ideologici.*

ci permette di] V. canc. il seg. *sciagura,* scrive nell'interl. *raggiungere. Una terza sciagura.*

maggiori valentuomi-] V. agg. nell'interl. inf. *-ni che non nelle scienze morali? Ebbene: que' valentuomi-.*

pedanteria] seg. *mangenga,* che V. corregge in *mantenga.*

altrui. Già] seg. canc. *da.*

V, IV, 5 *o su*] prob. V. muta il seg. *quelle* in *quelli*; seg. nel testo *della memoria,*; seg. canc. *assumendo alcuni*; agg. nell'interl., di mano α, *nel quale ultimo argomento fu lodatissimo e più che eccellente nel suo genere il S.r Campbell: ma in tali casi si assumono alcuni*; seg. nel *testo fatti non molto reconditi, e*; prob. V. agg. *si*; prob. α muta il seg. *commentandoli* in *commentano,* con rasch.

vero che se] seg. *que' poeti,* che prob. V. canc.; prob. α scrive nell'interl. *i didascalici.*

insegnamento completo] prob. V. canc. i segg. *lo farebbero ben di buon grado*; prob. α scrive nell'interlinea *o recondito, essi dovrebbero farlo.*

d'un insegnamento] prob. V. canc. il seg. *completo,* prob. α scrive nell'interl. *di tal fatta.*

V, V, 1 *valido a*] seg. *richiamarsi* (lett. inc.), che V. muta in *richiamarli.*

che vedono] seg. *avvezzandosi però,* V. canc., scrive nell'interl. *Ciò li conduce.*

gli altri uomini] seg. *e per conseguenza contraendo,* V. canc., scrive nell'interl. *e fa ad essi contrarre.*

V, V, 2 *L'aspetto delle*] seg. *cave* (lett. inc.), che V. muta in *case.*

pur troppo sovente] seg. *è,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *fu*; seg. nel testo *un fallacissimo indizio di prosperità*; V. muta la seg. virgola in punto e virgola; seg. nel testo *essa*; seg. *è,* che V. muta in *fu.*

comodamente] seg. *costretti* (lett. inc.) che V. muta in *costrutti.*

civilizzazione, ci] seg. canc. *si.*

subalterni.] V. muta il seg. *Qualche* in *Quale.*

abitazioni moderne] seg. *volsi,* V. canc., e scrive nell'interl. *vuolsi.*

stanza] V. canc. il seg. *è,* muta in maiuscola l'iniziale del seg. *per.*

V, V, 3 *ci forniscono*] seg. *inoltre,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *altri più.*

Se] V. muta il seg. *Raffaello* in *Rafaello.*

fra i pittori/] V. muta il seg. *Raffaello* in *Rafaello.*

lineamenti] V. corregge il seg. *visibi* in *visibili.*

concludono] seg. *quelli,* che V. muta in *quegli.*

teoretico] V. agg. nell'interl. *sarà sempre un desiderio teoretico:.*

della Marina] V. agg. nell'interl. *in Venezia.*

V, VI, 2 *che non ne*] seg. parola illegg., che V. muta in *sapessero.*

vi fiorivano ne'] seg. *di,* V. canc., scrive nell'interl. *giorni di.*

di Mozard e di] seg. *Hadyden,* che prob. V. corregge in *Hadydn.*

V, VI, 3 *e sulle*] V. canc. il seg. *frasi,* scrive nell'interl. *fasi.*

confuse,] V. canc. il seg. *sconnesse,* riscrive nell'interl. *sconnesse.*

d'un dato genere] V. agg. nell'interl. *difetti d'altro genere.*

Concl. *dell'esito*] seg. *può,* V. canc., e scrive nell'interl. *potrebbe.*

di Kant, deve] seg. *assegnare le,* V. canc., scrivendo nell'interl. *discutere se vi sono.*

dagli adulti. Gli] V. agg. nell'interl. *stessi coabitanti di un clima, gli.*

2. INDICE GENERALE DELLE «RIFLESSIONI SUL BELLO»

Esso precede in B il testo del trattato, e ne rappresenta un utile complemento: presenta un solo problema di tipo ortografico, costituito dalla presenza, ripetuta per due volte, della grafia *paralello* che, naturalmente, si è mantenuta in base ai criteri generali seguiti per l'edizione. L'indice non contiene rinvii all'interno del ms.; abbiamo comunque conservata l'indicazione *pag.*, che compariva saltuariamente.

PARTE SECONDA

Del sentimento del bello

PARTE TERZA

Del sublime

PARTE QUARTA

Del bello assoluto

PARTE QUINTA

Della possibilità di giovare alla morale mediante l'estetica: dell'incapacità in cui siamo d'attingere la vera perfezione del Gusto e del carattere a cui tendono le arti del bello fra le più colte nazioni dell'Europa

3. LE 2 CC. DI ACCOMPAGNAMENTO A B, CON I CRITERI GENERALI PER L'EDIZIONE

Presentano una correzione soltanto: *susseguente. / Nel*] seg. *secondo,* V. canc. e scrive in inchiostro rosso nell'interl. *terzo.*

ANALISI DE' VARI SIGNIFICATI DELLE PAROLE « POESIA » E « POETICO »

1. RITOCCHI, CORREZIONI E AGGIUNTE AL TESTO DI P^1.

Quasi tutti i ritocchi, correzioni e aggiunte di cui porta traccia il manoscritto, sono da attribuirsi a Visconti; sono operati, sia pure in maniera graficamente più disordinata, secondo i procedimenti già rilevati a proposito di B. Si può rilevare che molto spesso si limitano alla cancellazione dal testo, con ripetizione in interlinea, di termini che evidentemente non apparivano scritti in maniera sufficientemente nitida. Un solo intervento può essere registrato, che sia sicuramente di mano δ; consiste nell'inserimento in interlinea di una parola che nel testo era andata omessa. Nel dare notizia o meno dei ritocchi minimi, di impossibile attribuzione, abbiamo seguito i criteri già indicati a suo tempo per l'apparato di B.

Intr. — *vocaboli non*] seg. *solo*, V. canc., scrive nell'interl. *sono*.

I, 1 — *del verso*] seg. *cagionare*, che prob. V. muta in *cagiona*.

I, 5, nota 1 — *a spiegarsi. In*] seg. *questo*, V. canc. e scrive nell'interl. *quello*.
ai tratti più] seg. canc. *nelle*, seg. *prominenti*, V. agg. nell'interl. *nelle*.

I, 5 — *adulare la*] seg. *proposizione*, V. canc. e scrive nell'interl. *propensione*.
le delizie di] seg. canc. *un*, seg. *recente* che V. muta in *recenti*, seg. *imeneo* (lett. inc.) che V. canc., scrivendo nell'interl. *nozze*.
che non la letteratura,] seg. *vi* (lett. inc.), prob. V. canc., scrivendo nell'interl. *ei*.

I, 7, nota 3 — *stato di*] seg. canc. *assoluto* (lett. inc.); V. scrive nell'interl. *assoluto*.
richiamando;] seg. canc. *figuriamo* (lett. inc.); V. scrive nell'interl. *figurarci*.
ciò che si] segg. alc. lett. canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *sa essere*

I, 7 — *È ben vero che*] rasch. nell'interl. *Sebbene il poetare*, seg. nel testo *la*, che V. canc., scrivendo nell'interl. *né la*.

II, 2 — *si fece un passo*] seg. canc. *unicamente*.

II, 3, nota 2 — *alcuni*] seg. canc. *letterati*, V. scrive nell'interl. *retori*.
perché] seg. canc. *arida* (lett. inc.), V. scrive nell'interl. *arida*.
dire alcuni] seg. canc. *letterati*, V. scrive nell'interl. *retori*.

II, 3 — *sua mira d'*] seg. parola illegg., che V. muta in *onorare*.

II, 4	*tutti*] V. agg. nell'interl. *gli.*
	fuggire] segg. alc. lett. canc. illegg., V. scrive nell'interl. *pongli.*
	consociazione] seg. canc. *di essa col bello.*
II, 5	*l'esercizio delle*] V. canc. il seg. *belle,* scrive nell'interl. *altre.*
III, 2	*dal quasi*] seg. parola canc. illegg., V. scrive nell'interl. *involontario.*
	Ma se] seg. circa una riga e mezza canc., illegg.
IV, 2	*fantastica,*] segg. alc. lett. canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *o una.*
	sabbioni] V. agg. nell'interl. *deserti.*
	isolette] seg. parola canc. e illegg.
	alte] seg. parola canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *ghiacciaie.*
	arrossisce] V. agg. nell'interl. *in mezzo.*
IV, 3	*lande e nell'*] segg. alc. lett. canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *erica.*
V, 1	*i ritratti delle*] δ agg. nell'interl. *belle.*
V, 2	*appartengono*] seg. *alle,* V. canc. e scrive nell'interl. *le.*
	identico] V. agg. nell'interl. *è.*
VI, 2	*affine di*] seg. *constatare,* V. canc., scrive nell'interl. *comprovare.*
	Con la sua] seg. *musica,* V. canc. e riscrive nell'interl. *musica.*
VII, 1	*come il*] seg. *bue api,* V. canc. e scrive nell'interl. *Bue Api.*
VII, 2	*La cagione*] seg. *delle,* che prob. V. muta in *dell'.*
VII, 4	*il generarsi*] seg. *il,* V. canc. e scrive nell'interl. *del.*
VIII, 1	*del Vico*] seg. *giaceva quasi sconosciuta nelle,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *appena appena aveva accesso alle*; seg. nel testo *biblioteche./*; seg. *Frattanto,* V. canc., e scrive nell'interl. *Eppure.*
	preparavano] V. agg. nell'interl. *già fin d'allora.*
	doveva] V. agg. nell'interl. *poi.*
	sola] seg. parola canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *àncora.*
Concl.	*sfera di loro*] seg. parola canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *attività.*
	casuali] segg. alc. lett. canc. e illegg., V. scrive nell'interl. *ora.*
	Non sarebbe] seg. canc. *stata,* V. scrive nell'interl. *nata.*
	certi] segg. alc. lett. canc. e illegg., V. scrive in marg. *retori.*

2. LE MODIFICHE INTRODOTTE NEL TESTO DI P[1], IN BASE ALLE DISPOSIZIONI DI B, NELLA PRESENTE EDIZIONE

Si danno qui di seguito i riscontri tra le innovazioni suggerite nelle 2 cc. di accompagnamento in inchiostro rosso di B, e inserite da

noi nella presente edizione, e le originarie lezioni che facevano parte di P^1:

		P^1
I, 2	*la giocondità delle risa unite l'una e l'altra a' sentimenti del bello. Ed una somigliante conclusione*	*la giocondità delle risa. Ed una somigliante conclusione*
I, 3	*a tutte le composizioni. Passerò sotto silenzio*	*a tutte le composizioni. In terzo luogo varî filosofi limitarono il titolo di « poesia » a quelle espressioni del bello che si ritrovano ordinate in modo da porre in azione tutte le virtù dell'animo, cioè simpatia estetica, energia e soavità d'affetti, ammirazione, ragionevolezza ... senza che alcuna di esse predomini sulle altre. Prescindendo da ciò che v'ha di soverchiamente sistematico in tale concetto, è fuor di dubbio, che in esso si ebbero di mira esclusivamente alcune eccellenti opere di genio: e però anche questa definizione ha l'inconveniente di non comprendere tutto intero il soggetto da definirsi. / Passerò sotto silenzio*
I, 4	*come primaria. / Tuttavolta*	*come primaria. / Riflettasi inoltre che se lo scopo specialmente caratteristico della poesia fosse l'utilità morale o sociale; un racconto osceno, un epigramma ingiustamente satirico, quantunque fregiati di tutta la grazia della facondia, e composti con invenzione spiritosa, sarebbero lavori, dal lato dell'arte, più spregevoli delle più spregevoli scempiaggini d'un insipido*

		e fastidioso poetastro. Paradosso, a cui negheranno d'acconsentire persino i più austeri e i più timidi rigoristi in fatto di costumi. / Tuttavolta
I, 5	*prodotto anche dai moralisti. È vero*	*prodotto anche dai moralisti e talvolta dai drammi o dai romanzi o dalle odi. È vero*
	e per conseguenza a secondare con simpatia le idee conformi a tale inclinazione loro.	*e per conseguenza a compiacersi alle rappresentazioni d'idee conformi a tale inclinazione loro.*
VII, 4	*deducevano regolari conseguenze da massime false. Ovunque ne' versi de' Greci si trovano lodati vizî o delitti antichi, quasi fossero virù, e certi principî erronei si trovano insegnati come verità, è ben giusto di condannarli. Ma i fautori de' moderni non avvertirono come spesso anche gli scrittori da loro commendati esaltino cose riprovevoli moralmente o false scientificamente: ma essi non osservarono che gli antichi, specialmente Omero, soventi volte non propongono ad esempio, bensì riferiscono nudamente i fatti ed i costumi da cui trassero materia ai loro canti./ In un errore opposto*	*deducevano regolari conseguenze da massime false. / In un errore opposto*
Concl.	*l'avrebbero veduta emanare; o dalla sentita importanza di pubblici fatti, e di opinioni venerande; oppure dall'individuale esaltazione meditativa*	*l'avrebbero veduta emanare; o dalla sentita importanza di pubblici fatti, da religioni e da massime stimate oggetti eminentemente venerandi dalle nazioni in diverse epoche e in diversi climi; oppure dall'individuale esaltazione meditativa*

3. CONFRONTO TRA P e P^1

Per quanto P rappresenti una stesura anteriore e in buona parte diversa rispetto a P^1, esso non contiene, dato il breve spazio di mesi che intercorsero tra una redazione e l'altra, tali novità di contenuto da consigliarne una integrale riproduzione. Nemmeno è possibile, però, trattandosi di due testi del tutto diversi, fornire notizia delle differenze punto per punto. Ci si limiterà quindi a sottolineare, accanto ad alcune parti corrispondenti o addirittura uguali tra le due redazioni, le divergenze più cospicue, riproducendo alcune pagine di P, poi cadute nella stesura di P^1, che possono costituire motivo di particolare interesse. Risulta utile, per fornire una prima idea della divergenza tra le due opere, confrontarne la disposizione dei capitoli e l'impianto generale:

P	P^1
Introduzione.	*Introduzione.*
I. *Della poesia nel senso proprio e primitivo di « arte del poetare ».*	I. *Della poesia propriamente detta, cioè arte de' poeti.*
II. *Della poesia considerata come modo di pensare dei popoli barbari.*	II. *Della poesia riguardata come qualità incidente o come parte subalterna nelle opere di altre arti letterarie.*
III. *Della poesia riguardata come qualità incidente, o come parte subalterna nelle opere di altre arti letterarie.*	III. *Della poesia incidente ne' discorsi famigliari.*
IV. *Della poesia incidente ne' discorsi famigliari.*	IV. *Della poesia riguardata come qualità degli oggetti visibili nella natura.*
V. *Della poesia riguardata come qualità degli oggetti visibili nella natura.*	V. *Della poesia e delle qualità poetiche appartenenti alla pittura e alla scultura.*
VI. *Della poesia e delle qualità poetiche, appartenenti alla pittura e alla scultura.*	VI. *Del poetico nella musica.*
VII. *Del poetico nella musica.*	VII. *Della poesia considerata come modo di pensare de' popoli barbari.*
VIII. *Della poesia riguardata come maniera d'essere dell'uomo civilizzato.*	VIII. *Della poesia riguardata come maniera d'essere dell'uomo civilizzato.*
Conclusione.	*Conclusione.*

Risulta evidente, se si opera un rapido raffronto con l'impianto generale della stesura a stampa del 1838 (la chiameremo P²), che è P¹ ad avvicinarsi maggiormente ad essa; e ciò concorda con i vari tempi di stesura e rifacimento del trattato che già si sono ricostruiti:

P²

Introduzione.

I. *Della poesia propriamente detta.*

II. *Della poesia considerata siccome qualità incidente, o parte subalterna nelle opere di altre arti letterarie.*

III. *Digressione sulla poesia biblica.*

IV. *Del poetico nella pittura ed arti ad essa consimili.*

V. *Della poesia riguardata come qualità inerente agli oggetti visibili nella natura.*

VI. *Della poesia considerata come modo di pensare de' popoli assai barbari, e non assistiti per ispeciale provvidenza con insegnamenti soprannaturali.*

VII. *Della poesia considerata come maniera d'essere dell'uomo civilizzato, indipendentemente da qualunque intento letterario.*

Conclusione.

Si nota che P tiene ancora separati i capitoli sulla poesia presso i popoli barbari e i popoli civilizzati, che rappresentano il fulcro problematico del trattato, e saranno collocati di seguito tanto in P¹ che in P². Dal punto di vista quantitativo, appare leggermente più vasto P¹ di P, ma se si opera un bilancio complessivo delle omissioni o degli inserimenti, i due testi finiscono in pratica per equivalersi; alla medesima conclusione si perviene anche per quanto concerne l'impianto teorico e le tesi esposte da entrambi. Nelle rispettive introduzioni, P è più schematico, P¹ maggiormente discorsivo: l'uno anticipa dettaglia-

tamente lo schema di tutta l'esposizione, l'altro si limita ad affermare che oggetto dello scritto saranno i vari usi e applicazioni delle parole *poesia* e *poetico*. Il punto che si vuole fissare è sempre metodologico, in entrambe le stesure: che cioè riesce impossibile pervenire a una definizione unica che conglobi tutte le applicazioni dei due termini. Il primo capitolo, eccettuato il taglio delle presentazioni e la forma di qualche passaggio logico, risulta sostanzialmente uguale tanto in P che in P[1]; corrispondono, per la massima parte, anche i capitoli sulla poesia considerata come qualità incidente nelle opere di altre arti letterarie. Interessante, in questo capitolo, una prima divergenza: P contiene un esplicito attacco contro Novalis e i mistici tedeschi, che in P[1] non figura. Va ricordato che, nel gioco di compensi tra le due redazioni, la soppressione registrata a questo proposito da P[1] sarà quasi, indirettamente, compensata dalla presenza delle pagine su Körner del primo capitolo, che proprio in P mancavano (e saranno invece conservate anche in P[2]). Ecco comunque le pagine su Novalis di P, che seguono alcune considerazioni sulle qualità, intrinsecamente poetiche, che costituiscono la materia dell'opera storica di Michaud sulle Crociate (III, 4, cc. 14*v*-15*v*).

In altri casi, la corrispondenza colle cose poetiche produce un misto di pregi e di biasimo. Ciò si verifica principalmente in alcune teorie filosofiche. Così, chiamansi *poetiche* quelle di Platone e di Malebranche sull'origine delle idee: alludendo del pari alla loro fallacia ed alla grazia estetica che le rende dilettevoli quando, dopo averle rifiutate come errori, torniamo a contemplarle come favole d'elegante pensiero. Non meno gradite ne' momenti del fantasticare ozioso, e non meno destituite di fondamento scientifico sono le idee sull'interpretazione della natura, parte ritrovate, parte rinnovellate dai misticisti tedeschi della scuola di Novalis.

Alla curiosità di qualche lettore non spiacerà forse che ne adduciamo qui alcun tratto; dacché le teorie de' seguaci del Novalis sono meno generalmente conosciute di quelle di Platone o di Malebranche. A detta di loro il mondo sensibile è un emblema de' dogmi religiosi e morali. L'emozione soave cagionata dalla vista de' fiori o dallo svilupparsi delle forme d'una fanciulla sono cenni destinati da Dio a rammemorarci la mite bellezza della compassione e della benevolenza, le intime contentezze dell'uomo rassegnato e modesto. La coraggiosa volontà che traspare da un volto virile, la velocità del cavallo, la maestà delle foreste e de' monti sono tipi corporei della fortezza e della perseveranza. La dignitosa ilarità del mattino che succede alla tranquilla magnificenza delle stelle, l'oceano, l'immensità dell'orizzonte, sono segni dell'incorruttibile pregio della virtù e presagi de' futuri destini dell'uomo immortale. Per lo contrario il ribrezzo e lo schifo che ci molestano alla vista d'un rospo o d'un ragno, o del

muso di certi pesci marini è simbolo della turpitudine intrinseca della perfidia o della viltà. Che se ci fossero note le leggi dell'universo, continuano i misticisti tedeschi, si scoprirebbe che la forma materiale di que' rospi, di que' ragni, di que' musi dipende da principî identici a quelli da cui dipende il delitto della perfidia ed il vizio della viltà. E concludono: non s'intenderanno mai le ragioni degli oggetti fisici, se non si paragonano alle inclinazioni morali; e se non si trova una legge a cui possano subordinarsi egualmente e parallelamente i fenomeni dello spirito e quelli della materia. Perché le forze benefiche o malefiche della materia e le qualità virtuose o ree permesse da Dio nell'anima umana, sono mezzi convergenti a' medesimi fini speciali. Laonde qualunque causa o ragione si assegni alle prime non potrà essere vera, se non è applicabile anche alle seconde.

Per visionarî di tale calibro tutta la natura diventa una galleria allegorica; un tema perpetuo di sofismi lontani da ogni saggia induzione dell'intelletto, ma fiorenti di quel brio che ci fa talvolta ammirare le chimere delle mitologie.

Che se i sofismi del Novalis mancassero di grazia fantastica, si chiamerebbero piuttosto *romanzeschi* che poetici. Infatti alle ipotesi di Leucippo sugli atomi ed a quella di Cartesio sui vortici dedotte freddamente da nozioni meccaniche si dà quasi esclusivamente l'epiteto di *romanzesche*. La ragione ne è, che la voce *romanzo* — quantunque i romanzi siano anch'essi parte della poesia — è associata principalmente alle idee di *non vero*: la voce *poesia* ha principalmente consociazione col bello.

Questo episodio non rimane unico; nel capitolo che tratta del bello in natura e dei pensieri morali cui quella può fornire occasioni, Visconti osserva come i moderni si siano avvezzati a riconoscere tale particolare specie di poetico, per effetto di vari riferimenti culturali che sono in grado di compiere, e anche in grazia di un gusto fin troppo educato. È una tesi ben presente anche in P[1], dove però è spogliata della volontà di polemiche puntuali, e si mantiene a livello di enunciazione generica; ecco invece come si pronuncia P, nel negare nuovamente attendibilità alle teorie, giudicate pseudoscientifiche, della scuola di Novalis; oltretutto, il passo è importante in quanto attesta inconfutabilmente la fonte staëliana di queste posizioni di Visconti (V, 3, cc. 19*r*-19*v*).

Finalmente si danno rapporti sì alieni dalle associazioni consuete, che non le trovano se non gl'ingegni esercitati a secondare volonterosamente le più sfuggevoli combinazioni dell'entusiasmo individuale. A tal classe appartengono le idee poste da Madama de Stael per esordio a' suoi ragguaglî della mistica teoria del Novalis, della quale abbiamo fatto cenno nell'antecedente capitolo. Le follie che i seguaci di Novalis affermano come dogmi scientifici, Mad. di Stael le descrive come arcani e delicatissimi giuochi dell'immaginazione. « Spesse volte », ella scrive, « la veduta d'un paese amenissimo c'invoglia di credere che

fu creato al solo fine di eccitare in noi sentimenti nobili ed elevati. La sera mirando all'orizzonte il cielo che sembra in contatto colla terra, l'immaginazione si figura al di là l'asilo delle speranze e la patria dell'amore. Pare che la natura ripeta fra il suo silenzio che l'uomo è immortale» ([a]). Somiglianti fantasie costituiscono un ultimo grado di raffinamente moderno fors'anche eccessivo e vizioso: né vanno confuse con gli argomenti desunti dalla bellezza del mondo creato a provare l'esistenza d'un Creatore Provvidente, e per progressive induzioni l'immortalità degli enti ragionevoli, che sono teoremi antichissimi. Perché codesti teoremi antichissimi derivati da raziocinî sostenuti da molti filosofi, non hanno nulla di commune colle bizzarrie che procedono da uno stato quasi di estasi, e sono irregolari trascorsi dello spirito conscio a se stesso di congegnare chimere non acconsentite dall'intelletto.

Si consideri a quale immensa distanza si trovino tali fantasie dalle prime nozioni, che fecero nominare *poetica* una burrasca o il cielo stellato perché riconducevano alla memoria versi già uditi: si rifletta alle principali gradazioni intermedie delle quali abbiamo abbozzato di profilo la serie e si avranno gli elementi di confronto onde valutare l'efficacia della civilizzazione e del tempo tanto nel palesarci le avvenenze ideali della natura, quanto nel divagare i sentimenti degli uomini da quella conformità di gusto, che è caratteristica de' secoli rozzi: come per ultimo nel sedurre le menti entusiastiche che abusano del loro stesso raffinamento per ghiribizzare sottigliezze esagerate e soverchie.

Non vi sono altre differenze di rilievo, tra P e P[1], a parte, come si vedrà, lo scarto puramente quantitativo delle due Conclusioni. Le tesi esposte nei capitoli sulla poesia nei discorsi familiari, salvo lievi ritocchi si corrispondono; ugualmente si verifica per quelli sul poetico in pittura, scultura e musica. Coincidono in pieno anche le rispettive pagine sulla poesia presso i barbari e i civilizzati, sia pure con le consuete leggere variazioni di forma. Volendo definire il rapporto tra la *Conclusione* di P e quella di P[1], si appura che la *Conclusione* del primo, più breve, è interamente e letteralmente contenuta in quella del secondo; P[1] in questo caso è più ricco non solo di un'ampia parte introduttiva, ma anche della parte finale che qualifica in maniera esplicita come fonte della moderna poesia l'esaltazione individuale verso i fatti dell'umanità e della sua storia. Anche il riferimento a Schlegel era assente in P.

Infine, una singolare constatazione; la *Conclusione* di P[1], al momento di riepilogare i vari argomenti toccati, ricalca non il proprio ordine di capitoli, ma quello di P, come cioè se l'*excursus* sulla poesia presso i popoli semiselvaggi occupasse il capitolo secondo. Un elemento del genere rientra nella continua oscillazione che è testimoniata anche nelle prese

([a]) [*De l'Allemagne*, III, IV Part., Chap. IX, pp. 350-51].

di posizione, più o meno esplicite, a distanza di pochi mesi, nei riguardi del romanticismo tedesco; non si tratta di un'oscillazione incoerente, ma del maturare e dello svolgersi continuo, si potrebbe dire giorno per giorno, di un pensiero che, più che l'assoluta precisione teorica, insegue una possibilità di penetrazione, e di dialogo continuamente mutevole con la cultura europea del suo tempo; è una conferma ulteriore della vocazione di critico e intellettuale militante del primo Visconti.

4. CORREZIONI E AGGIUNTE RELATIVE AI PASSI DI P CHE SI SONO RIPRODOTTI

III, 4 *delle mitologie*] V. canc. il seg. *Che se i* a fine riga, e lo riscrive in marg. alla riga inf., creando così un a capo.

V, 3 *gl'ingegni*] seg. *addestrati*, V. canc. e scrive nell'interl. *esercitati*.

ANALISI DELLE NOZIONI ANNESSE IN LETTERATURA AL VOCABOLO «STILE» CONSIDERATO NELLA SUA ESSENZA; E PRESCINDENDO DALLE QUALITÀ CHE RENDONO PREGEVOLI O VIZIOSI GLI STILI DIVERSI

1. RITOCCHI, CORREZIONI E AGGIUNTE AL TESTO DI S. LE VARIANTI DI S^1

Tranne un ristretto numero di casi in cui è opportuno mantenersi cauti nell'attribuire a Visconti piuttosto che al copista gli interventi sul testo di S, ritocchi correzioni e aggiunte di cui porta traccia il manoscritto sono pressoché tutti da attribuirsi all'autore. Si fornisce notizia anche delle varianti presentate da S^1. Nel tener conto o meno, per l'apparato, dei ritocchi minimi, di impossibile attribuzione e del tutto irrilevanti ai fini della volontà correttoria, abbiamo seguito i criteri già indicati a suo luogo per l'apparato di B e P^1.

Tit. — *delle nozioni annesse*] S^1 *dei significati annessi.*

Oss. gen. — *de' termini*] S^1 *dei termini.*
In che dunque] S^1 *In che addunque.*
di alcune idee] S^1 *d'alcune idee.*

Oss. gen. nota 1 — *al significato*] seg. *della stessa parola,* V. canc., e scrive nell'interl. *cui essa porgasi* (lett. inc.); S^1 *della stessa parola.*
nelle altre] seg. *con cui viene indicato,* V. canc., scrive nell'interl. *indicanti*; S^1 *con cui viene indicato.*

Oss. gen. — *aforismi*] S^1 *afforismi.*
somigli] S^1 *somiglî.*
vien riguardato] S^1 *viene riguardato.*
come una cosa] S^1 *come cosa.*
aver avvertito] S^1 *avere avvertito.*
aver quindi creduto] S^1 *avere quindi creduto.*

I, 1 — *rassomigli*] S^1 *rassomiglî.*
grembiule] S^1 *grembiale.*
d'esempi] S^1 *d'esempî.*

I, 1, nota 1 — *S. Francesco*] S^1 *S. Bernardo,* β canc. *Bernardo* e scrive nell'interl. *Francesco.*

I, 1 — *agli idioti*] S^1 *agl'idioti.*
disparità] seg. *sarebbero,* V. canc., scrive nell'interl. *saranno*; S^1 *sarebbero.*
l'esposizione] seg. *avrebbero,* V. canc., scrive nell'interl. *avranno*; S^1 *avrebbero.*

I, 2 — *leggere i*] seg. *suoi,* V. canc., scrive nell'interl. *di lui;* S^1 *suoi.*

transizioni, con] seg. *episodî* (lett. inc.), V. canc. e scrive nell'interl. *epiloghi*; S^1 *epiloghi.*

I, 3 *che egli userebbe*] S^1 *ch'egli userebbe.*

all'impulso momentaneo] S^1 *agl'impulsi momentanei.*

che io suppongo] S^1 *ch'io suppongo.*

di innegabili] S^1 *d'innegabili.*

dettagli] S^1 *dettaglî.*

lasciare aditi] S^1 *lasciare addito.*

di amorevolezza] S^1 *d'amorevolezza.*

scuoprire] S^1 *scoprire.*

I, 4 *soventi volte*] S^1 *sovventi volte.*

si intende] S^1 *s'intende.*

adattati] S^1 *addattati.*

I, 5 *preghiere*] seg. *servili,* V. canc., scrive nell'interl. *striscianti*; S^1 *servili*

della plebea ipocrisia] S^1 *della ipocrisia.*

dettagli] S^1 *dettaglî.*

di scritti non esclusi] S^1 *di scritti esclusi,* V. agg. nell'interl. *non.*

dei metafisici] S^1 *de' metafisici.*

metafisici] V. canc. il seg. *basta,* muta il seg. *agli* in *gli*; seg. nel testo *autori*; seg. *di,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *aspirano a*; S^1 *basta agli autori.*

si induce] S^1 *s'induce.*

I, 6 *de' dotti*] S^1 *dei dotti.*

dell'imaginazione] S^1 *dell'immaginazione.*

l'acume di incessanti] S^1 *l'accume d'incessanti.*

questo abituale] S^1 *quest'abituale.*

scrupolosamente i suoi] seg. *ingegni,* V. canc. e scrive nell'interl. *ragionamenti*; S^1 *ragionamenti.*

ora profondi; le] seg. *riflessioni,* V. canc. e scrive nell'interl. *sentenze*; S^1 *riflessioni.*

stile di Mad. di Stael] S^1 *stile di Mad. de Stael.*

Infermiccio] seg. canc. *fino*; S^1 *Infermiccio fino.*

camera] S^1 *cameretta.*

tanto commune] S^1 *tanto comune.*

I, 7 *si attribuisca*] seg. *allo stile,* V. canc., scrive nell'interl. *al primo*; S^1 *allo stile.*

I, 8 *petit seing*] S^1 *petit seign.*

ensorceler] S^1 *ensorceller.*

atestèrent] S^1 *attestèrent.*

fourmillière] S^1 *fourmillère.*

des parties] S^1 *les parties.*

On apella] S^1 *On appella.*

apelle] S[1] *appelle.*

enfocèrent] S[1] *enfoncerent.*

encor] S[1] *encore.*

seing noir] S[1] *seign noir.*

enfocèrent l'aiguille] S[1] *enfoncèrent l'aiguille.*

avaient] S[1] *avait.*

créature expirante sentit] S[1] *créature sentit.*

communica] S[1] *comunica.*

caratteri della] seg. *stile,* V. canc., scrive nell'interl. *spiritosa maniera*; S[1] *dello stile.*

volle raccontare] seg. canc. *e raccontò nella sua spiritosa maniera*; S[1] *e racconta nella sua spiritosa maniera.*

Per uguali] S[1] *Per eguali.*

de' capitoli] S[1] *dei capitoli.*

siccome] prob. V. canc. il seg. *da,* scrive nell'interl. *in*; S[1] *in.*

II, 1 — *cose*] V. canc. il seg. *a,* scrive nell'interl. *in*; S[1] *in.*

II, 1, nota 1 — *gramatica*] S[1] *grammatica.*

II, 2 — *di un castigo*] S[1] *d'un castigo.*

di un altro] S[1] *d'un altro.*

tutto ad un tratto] S[1] *tutt'ad un tratto.*

imagini] S[1] *immagini.*

il riso] S[1] *riso* canc. (lett. inc.), prob. V. scrive in marg. *riso.*

avvegna che] S[1] *avvegnacché.*

d'aver fatto] S[1] *d'aver fatta.*

dei personaggi] S[1] *de' personaggi.*

II, 2, nota 5 (nota 4 in S[1]) — *de' discorsi*] S[1] *dei discorsi.*

improvvisavano] S[1] *improvvisano.*

quei casi] S[1] *que' casi.*

II, 2 — *eguali fra loro*] S[1] *uguali fra loro.*

II, 2, nota 6 (nota 5 in S[1]) — *dottrina che esse*] S[1] *dottrina ch'esse.*

ad ornar] S[1] *ad onorar.*

la professione] S[1] *la profession.*

si scuopre] S[1] *si scopre.*

pei quali] S[1] *pe' quali.*

II, 3 — *cercati*] V. agg. nell'interl. *opportunamente o inopportunamente*; S[1] *cercati opportunamente o inopportunamente.*

nell'imagine] S[1] *nell'immagine.*

d'Ipolito] S[1] *d'Ippolito.*

nascuntur et] S[1] segg. a *nascuntur* alc. lett. illegg., che V. muta in *et.*

arbor] S[1] *arbos.*

corona] S[1] *coronae*

abies] S[1] su lett. canc. illegg., V. scrive nell'interl. *abies.*

II, 4 — *communi pensieri*] S[1] *comuni pensieri.*

II, 5	*congegnavano*] S^1 *congegnarono.*
	trovato] S^1 *trovando,* che V. muta in *trovato.*
II, 7	*la divisione*] S^1 *le divisioni.*
	ragguagli] S^1 *ragguaglî.*
II, 8	*proferire*] S^1 *proferirne.*
	come albero] S^1 *com'albero.*
	della immagine] S^1 *dell'immagine.*
	coi loro segni] S^1 *co' loro segni.*
	servendosi] S^1 *servendosi,* che prob. V. muta in *servendoci.*
	corroborarlo] S^1 *coroborarlo.*
	dalla perspicuità o] S^1 *dalla perspicuità e.*
	nel tale libro] S^1 *del tale libro.*
	lodevoli] prob. α agg. un punto fermo, agg. nell'interl. *La,* muta in minuscola l'iniziale del seg. *Purità*; S^1 *Ora la purità.*
	fraseggiare:] seg. canc. *e*; S^1 *fraseggiare, e.*
	avvenenze] S^1 alc. lett. illegg., che V. muta in *avvenenze.*
II, 8, nota 8	*intrinseci*] S^1 *intrinsechi.*
(nota 7 in S^1)	*scelta de' vocaboli*] S^1 *scelta di vocaboli.*
II, 9	*de' lettori*] S^1 *dei lettori.*
	disagio] S^1 *disaggio.*
	o ne' concetti] S^1 *e ne' concetti.*
	fuor de' confini] S^1 *fuor da' confini.*
	decomposizione de' concetti] S^1 *decomposizione,* segg. alc. lett. illegg., che V. muta in *dei.*
	circostanza commune] S^1 *circostanza comune.*
	quest'idea] S^1 *questa idea.*
	interiori] S^1 parola illegg., che V. muta in *interiori.*
	ciò accadde] S^1 *ciò accade.*
	perché allora noi] S^1 *perché noi allora.*
	e poi ne distinguiamo] S^1 *e*; seg. *prima* (lett. inc.) che V. canc. scrivendo nell'interl. *poi*; seg. *distinguiamo.*
II, 10	*nel mentre ch'io*] S^1 *nel mentre che io.*
	pervengano] S^1 *pervengono.*
	difficoltà] S^1 *dificoltà.*
	percezioni di lettori] S^1 *percezioni de' lettori.*
II, 10, n. 9 (nota 8 in S^1)	*gli inventori*] S^1 *gl'inventori.*
II, 10, nota 10 (nota 9 in S^1)	*dell'intelletto puro, che*] V. agg. nell'interl. *palesa verità*; seg. nel testo *che combina raziocinî*; S^1 *che combina raziocinî.*
	fatte dalla chimica] S^1 *fatta dalla chimica.*
II, 10	*ond'essere*] S^1 *onde essere.*
	del linguaggio ci ha costretti a descriverle] S^1 *del linguaggio,* V. agg. nell'interl. *ci ha costretti a descriverle.*

esse] seg. *trovansi stese*, V, canc., scrive nell'interl. *trovavansi fuse*; S^1 *trovansi fuse*.
l'immagine lontana] S^1 *l'imagine lontana*.
colla matita e col carbone] S^1 *colla matita o col carbone*.
ed utilità] V. canc. il simbolo di *etc.* a inizio di riga, e lo riscrive in marg. alla riga sup.
l'aver tenuto] S^1 *d'aver tenuto*.
occhi] S^1 *occhî*.
a que' soli] S^1 *a quei soli*.
da sentimenti] S^1 *con sentimenti*.
elevato] S^1 *ellevato*.
di poi] S^1 *dippoi*.
gli occhi] S^1 *gli occhî*.
adattano] S^1 *addattano*.
un'imagine] S^1 *un'immagine*.
di lui;] seg. canc. *però conforme al sentimento del religioso mistero*; S^1 *di lui, però conforme al sentimento del religioso mistero*.

II, 10, nota 14 (nota 13 in S^1) *Monti*] S^1 prob. V. agg. : *L'« Aristodemo »*.

II, 10 *usa*] S^1 *usata*.

II, 10, nota 15 (nota 14 in S^1) *mutato ben anche*] S^1 *ben anco mutato*.
nel loro stile] S^1 *nei loro stili*.
esempi] S^1 *esempî*.
Non credasi, per] seg. *questo*, V. canc. e scrive nell'interl. *ciò*; S^1 *per questo*.
serie di idee] S^1 *serie d'idee*.
se un altro] S^1 *se non altro*.

III, 2 *opinioni communi*] S^1 *opinioni comuni*.
l'analogia o] prob. α agg. nell'interl. *la*; seg. nel testo *discrepanza*; S^1 *l'analogia o discrepanza*.

III, 3, nota 3 *interpretata*] S^1 *interpretato*.

III, 5 *dei più possenti*] S^1 *de' più possenti*.

III, 7 *on ne retrouve*] S^1 *on ne trouve*.
servilement] S^1 *servillement*.
quoique l'on dise] S^1 *quoique on dise*.
ignora] S^1 *ignora*. che prob. V. muta in *ignorava*.
apparenti] S^1 *apparrenti*.

III, 8 *on par écrit*] S^1 *ou par écrit*.
choises] S^1 *choisis*.
nombre, relativent] S^1 *relativent*, che prob. V. muta in *relativement*.

III, 9 *tenevano*] S^1 *ritenevano*.
delle frasi. E il D'Alembert] S^1 *delle frasi. / Il D'Alembert*.

III, 10 *Le style n'est que*] S^1 *Le style n'est autre chose que.*
s'en être fait un autre plus] S^1 *s'en être fait un plus.*
Il en est la base, il le soutient, il le dirige, il regle] S^1 *il en est la base, il regle.*
à des lois] S^1 *à ses lois.*
d'esternarli] S^1 *di esternarli.*
communicati] S^1 *comunicati.*

III, 11 *accioché*] S^1 *acciocché.*
cinque o più sensi dell'uomo] S^1 *cinque o più i sensi dell'uomo.*
natura] seg. canc. *Però è fuor di dubbio ch'egli dà il nome di principale ad un'idea spiegante, all'idea «bella civilia»*; S^1 *Però è fuori di dubbio ch'egli dà il nome di principale ad un'idea spiegante all'idea «bella civilia».*
acume] S^1 *accume.*
diversamente disposte] S^1 *diversamente,* V. agg. nell'interl. *disposte.*

III, 11, nota 9 *citazione si trovano*] S^1 *citazione,* segg. alc. lett. canc. illegg.; seg. *si trovano.*

III, 11, nota 11 *Gasparo*] S^1 *Gaspare.*
commune il cognome] S^1 *comune il cognome.*
da' ciarlieri] S^1 *dai ciarlieri.*

III, 11 *è adunque*] S^1 *è addunque.*
fecondi] S^1 *fecondî.*
d'applausi] S^1 *d'applauso.*
qualsiasi ramo] S^1 *qualsisia ramo.*
sottrarsi agli] S^1 *sottrarsi,* seg. *dagli,* che V. muta in *agli.*
e al trambusto] S^1 *ed al trambusto.*

III, 12 *quante sono*] S^1 *quanti sono.*
su quei casi] S^1 *su que' casi.*
faraggine] S^1 *faragine.*
i concetti] seg. *esteriori,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *interiori*; S^1 *interiori.*
dell'arte dello] seg. *stile,* che V. canc., scrivendo nell'interl. *scrivere*; S^1 *stile.*
la perfezione] seg. *di esso,* V. canc., e scrive nell'interl. *dello stile*; S^1 *di esso.*
dal carattere, cioè] seg. canc. *l'*, seg. *esposizione*; S^1 *l'esposizione.*
adattate] S^1 *addattate.*

III, 12, nota 14 «*De l'art d'écrire*»] manca in S^1

III, 13, nota 15 richiamata con esponente nel testo di S dopo *favellare,* ma assente a piè di pag.] in S^1 è la nota 14, data la precedente sfasatura di numerazione: «*Dell'arte istorica*». *Trattato 4°.*

III, 13 *da' retori*] S^1 *dai retori.*

dalla consuetudine] V. agg. nell'interl. *delle cattedre*; seg. nel testo, *come se*; S^1 *dalla consuetudine, come se.*
capricciosamente] S^1 *capriciosamente.*
III, 14 *colla sua compilazione ci ha compensata*] S^1 *colla sua compilazione ha compensata.*
Concl. *di errori*] S^1 *d'errori.*
commune a tutte] S^1 *comune a tutte.*
autorevole guida] S^1 *autorevole indicazione.*
norma ad imprendere] S^1 *guida ad imprendere.*
di ogni altra] S^1 *d'ogni altra.*
che sieno] S^1 *che siano.*
centro commune] S^1 *centro comune.*
Essa condurrebbe] S^1 *Ella condurrebbe.*
nota 2 *alla musica, alle altre arti, alle professioni,*] S^1 *alla musica, alle professioni.*
il commune vocabolo] S^1 *quel vocabolo.*
indagini istoriche] S^1 *indagini storiche.*
stile di rame] S^1 *stile di metallo.*
Concl. *di un dato termine*] S^1 *d'un dato termine.*
ne' vocabolarî] S^1 *nei vocabolarî.*

2. LE MODIFICHE INTRODOTTE NEL TESTO DI S, IN BASE ALLE DISPOSIZIONI DI B, NELLA PRESENTE EDIZIONE

Si danno qui di seguito i riscontri tra le innovazioni suggerite nelle 2 cc. di accompagnamento in inchiostro rosso di B, e inserite da noi nella presente edizione, e le originarie lezioni che facevano parte di S. Si tratta in realtà, di un unico intervento; si ricorda che esso è stato da noi operato per i motivi spiegati altrove sulla nota 3 della Parte II, § 2 di S, e non sulla nota 2, come indicato in B:

		S
II, 2, nota 3	*In questo saggio daremo sempre la significazione ora definita alla frase «concetto interiore», o semplicemente alla parola «concetto». Ma occorrendo la stessa parola nelle citazioni d'autori, gioverà ricordarsi che presso di*	*Useremo sempre nel senso qui definito la frase «concetto interiore» e, schivando la formalità cattedratica, semplicemente «concetto». Ma occorrendo lo stesso vocabolo nelle citazioni d'autori, gioverà ricordarsi che, presso di loro,*

loro « concetto » significa qualsisia specie d'idee.

« concetto » significava qualsiasi specie di idee. E poiché l'occasione ci ha tratti a cominciare una nota sul nostro frasario, ci sia permesso di progredire ad avvertenze ulteriori. Comunque il nostro lavoro appartenga all'ideologia applicata, non abbiamo seguito un sistema scientifico nell'adoprare alcune parole tecniche de' metafisici: « percezione », « idea », « nozione », « sensazione », « sentimento » e qualche altra. Troppo sovente discordi sono le varie scuole nell'assegnarne il valore, nemmeno gli autori d'una medesima setta si trovano costantemente unanimi. Però abbiamo stimato opportuno d'attenerci alle interpretazioni più popolari in Italia. Lo scopo delle nostre ricerche non esiggeva rigorose convenzioni di parlare filosofico. Communemente in Italia si proferisce in modo quasi promiscuo « percezione », « nozione » ed « idea », per indicare le cose obiettivamente presenti all'animo nostro. « Sentimento » è per gl'italiani, talvolta identico ad « emozione », talvolta a « passione » ed « affetto », talvolta a quella sensazione interna che accompagna la consapevolezza d'ogni idea obiettiva. È inutile avvertire alla consuetudine grammaticale, che rende questa voce equivalente eziandio ad « opinione » o « parere ». « Sensa-

zione » ora si scambia volgarmente con « emozione », ora con « idea ». Nell'ultimo de' due casi sorge sempre una riflessione indistinta alle modalità interiori concomitanti ogni nostro pensamento. Quasi come se il popolo presentisse la teoria di Reid: che la sensazione, e ciò che il Reid chiama a rigore « percezione » — cioè la conoscenza diretta degli oggetti sensibili agli organi nostri — non sono sempre separabili intellettualmente, neppure con molto sforzo d'attenzione, se non ne fu dapprima contratta l'abitudine. Ci lusinghiamo, che il contesto non lascerà mai incerti i punti di vista presi da noi a seconda delle occasioni, nel valerci di questi vocaboli, e di altri vocaboli simili, de' quali tralasciamo l'elenco per non recare troppo tedio a chi vorrà concedere un'ora alle nostre pagine.

Si ritiene opportuno fornire, per la parte che concerneva S ai fini del precedente riscontro, notizia dei ritocchi e aggiunte operati sul manoscritto dall'autore, e delle varianti rispetto ad S[1]:

scientifico] S[1] *scentifico.*
adoprare] S[1] *adoperare.*
esiggeva] S[1] *esigeva.*
Communemente] S[1] *Comunemente.*
separabili] seg. *da noi,* V. canc., e scrive nell'interl. *intellettualmente*; S[1] *separabili da noi.*
se non ne] seg. *abbiamo,* V. canc., e scrive nell'interl. *fu*; S[1] *abbiamo.*

II

EDIZIONI A STAMPA 1833-1838

A) TESTIMONIANZE

Edizioni

Saggi di Ermes Visconti intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello, presso Giuseppe Crespi Libraio, sulla Corsia de' Servi al n. 609, Milano, 1833.

Analisi di varî significati delle parole « poesia » e « poetico » compilata da Ermes Visconti, Milano, coi tipi di Fr. Sambrunico-Vismara succ. a Pietro Agnelli, 1838.

Pensieri sullo stile esposti da Ermes Visconti, Milano, coi tipi di Fr. Sambrunico-Vismara succ. a Pietro Agnelli, 1838.

Ermes Visconti, *Saggi di poetica romantica*, a cura di Claudio Saccenti, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1972, pp. 139-52 (*Pensieri sullo stile*), 153-209 (*Analisi di varî significati delle parole « poesia » e « poetico »*), 211-391 (*Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*).

B) LA PRESENTE EDIZIONE

Si è ritenuto opportuno riproporre anche il testo a stampa, rimaneggiato e pubblicato a distanza di anni, dei tre trattati destinati inizialmente alla diffusione presso il pubblico francese, perché fosse possibile un confronto e con esso una più esatta valutazione degli inediti del 1819-'22. Perciò si sono allineate le tre opere a stampa, nel medesimo ordine con cui erano destinate a succedersi nel progetto di alcuni anni prima; ma va tenuto presente che, ovviamente, tra esse non esiste più il rapporto strettamente organico che un tempo aveva potuto consigliarne la pubblicazione in un unico volume.

1. GLI ERRORI DELL'EDIZIONE SACCENTI

Una corretta ristampa delle stesure del 1833 e 1838 si dimostra tanto più necessaria, considerando che il testo che ne ha offerto Claudio Saccenti, *op. cit.*, oltre ad astenersi dall'intervenire, quando sarebbe stato il caso, su evidenti errori dell'originale, è in molti casi gravemente inesatto per incongruenze di punteggiatura, errori e refusi di stampa, sviste vere e proprie di trascrizione. Ci siamo limitati ad elencare le sviste più evidenti, e tutti gli errori, anche di probabile origine tipografica, la cui presenza rischiava di rendere ambiguo quando non incomprensibile il significato delle pagine viscontiane. Alla lezione errata del Saccenti, abbiamo fatto seguire quella originale della stampa; il numero dopo il segno = indica la pagina della presente edizione nella quale è stata ripristinata la lezione corretta.

Pensieri sullo stile: *dell'antica storico* (148) / *dell'antico storico* (18) = 572; *di ciascuna opera* (151) / *di ciascun'opera* (22) = 574;

Analisi di varî significati delle parole «poesia» e «poetico»: *definire* (167) /

definirne (25) = 522; *adoranti*(178) / *adoratori* (44) = 532; *Eucarestia* (180) / *Eucaristia* (46) = 534; *non sono più oscure* (183) / *non son più oscure* (54) = 537; *non è ancora* (184) / *non è ancor* (56) = 538; *esterne dimostrazione* (193) / *esterne dimostrazioni* (71) = 546; *Attingendo* (198) / *Attignendo* (80) = 551; *eziando colti* (200) / *eziandio colti* (84) = 552.

Altra seria svista è da segnalare a p. 192, dove l'intero periodo *La qualità degli studi ... alcuni peculiari oggetti*, che apre nell'originale il § VI, è stato trasportato alla fine dell'antecedente § V (p. 546 della presente edizione).

Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello: *attingere* (215) / *attignere* (9) = 343; *molteplici* (231) / *moltiplici* (45) = 358; *associato pensiero* (232) / *associato pensiere* (47) = 359; *incomparabile* (235) / *incomparabilmente* (54) = 362; *per diritto* (235) / *per dritto* (47) = 362; *quasi autorevoli* (238) / *quasi autorevole* (59) = 365; *strisoiare* (239) / *strisciare* (61) = 365; *scientifico pensiero* (239) / *scientifico pensiere* (62) = 366; *di un recitativo* (254) / *da un recitativo* (88) = 379; *la contemple e en silence* (260) / *la contemple en silence* (103) = 385; *appiattita* (262) / *appiattata* (106) = 387; *precedente abitudine* (263) / *perseverante abitudine* (107) = 388; *sarebbero* (267) / *darebbero* (117) = 391; *molteplice* (282) / *moltiplice* (148) = 405; *dal fiore, dal palagio, dal bassorilievo* (285) / *del fiore, del palagio, del basso-rilievo* (154) = 407; *biglietto* (298) / *viglietto* (180) = 420; *perdere la vita* (299) / *perder la vita* (180) = 420; *tenute* (305) / *tenue* (194) = 426; *ci scendono* (307) / *vi scendono* (198) = 428; *diverremo cadaveri* (315) / *diverremmo cadaveri* (212) = 435; *Que' selvaggi, è vero, o almeno raccontano* (319) / *Que' selvaggi, è vero, o almeno raccontato* (218) = 439; *diritto di campare* (321) / *dritto di campare* (220) = 440; *vile, imbecille* (322) / *vile, imbelle* (223) = 442; *sbocciano* (330) / *sbucciano* (238) = 449; *i piaceri, sebbene razionale ancor essi* (338) / *i piaceri, sebbene razionali ancor essi* (253) = 456; *gli artefici* (338) / *agli artefici* (254) = 456; *degl'istituti de' bruti* (346) / *degl'istinti de' bruti* (266) = 463; *sappiamo discorrrerne* (346) / *sappiano discorrerne* (267) = 463; *divrebbesi* (350) / *dovrebbesi* (275) = 467; *chi volgari l'attenzione* (363) / *chi volgavi l'attenzione* (299) = 481; *quanto meno* (365) / *quando meno* (304) = 483; *ed il Capo degl'inquisitori di stato: persone, ed il capo degl'inquisitori di stato; persone d'alto affare, alle quali s'addice un galateo dignitoso* (366) / *ed il Capo degl'inquisitori di stato: persone d'alto affare, alle quali s'addice un galateo dignitoso* (305) = 484; *confessandovi* (374) / *confessandosi* (319) = 491; *sistemeremmo argomento* (375) / *stimeremmo argomento* (321) = 492; *gl'inizi* (376) / *gl'indizi* (323) = 494; *appartengono* (388) / *appartengano* (345) = 504; *debelalgi* (389) / *debellati* (348) = 506; *d'arte pittorico* (391) / *d'arte pittorica* (351) = 508.

Inoltre, il curatore ha scambiato la continuazione, a p. 257 dell'originale, della nota 1 iniziata alla pagina precedente, per una nota autonoma, dando quindi a tutto il periodo *Soggiunta abbiamo questa clausola ... ghiottoni malaccorti* un nuovo esponente di nota, e creando anche un apposito segno di rinvio nel testo (p. 340; 458 delle presente edizione).

2. CRITERI DI TRASCRIZIONE

I criteri adottati per la trascrizione corrispondono a quelli già enunciati a proposito delle opere manoscritte, di cui del resto la stampa ribadisce per la massima parte gli usi grafici: ci si è imposti dunque la massima fedeltà alla ortografia e punteggiatura originali, sia pure nei limiti consentiti dai particolari problemi che il testo volta per volta presentava. Ad esempio, per i *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello* si è resa necessaria una drastica riduzione dell'impiego della maiuscola, che tendeva a diventare ridondante o addirittura immotivato, specie nelle pagine di contenuto religioso. Abbiamo ritenuto opportuno, sempre per la medesima opera, snellire e semplificare talvolta l'impostazione grafica della pagina, adattandola all'uso moderno.

Per quanto concerne la divisione delle parole ci si è uniformati, come già per i manoscritti, all'uso prevalente, salvo riferirsi, in caso di oscillazioni equivalenti in frequenza tra grafie diverse di uno stesso termine, alla consuetudine moderna. Quindi *mal sicuri*, *chiaro veggenti* e, al contrario, *anzitutto*. Il *trait d'union* è stato conservato per *agro-dolce* ed eliminato, in base all'uso prevalente, da *Uomo Dio*. All'opposto di quanto era avvenuto per i testi manoscritti, *bassorilievo* è stato trascritto nella forma intera, chiaramente preferita dalle stampe.

Circa gli accenti, abbiamo rinunciato ad accentare *do* (1ª pers. sing. del pres. di *dare*); per *piè*, si è adottato l'accento grave.

Si è introdotta l'accentazione in *dèi*, come già nella trascrizione dai manoscritti.

È stata seguìta il più possibile la grafia originale dei nomi propri, sia italiani che stranieri: *Mosè*, *Pubblicola*, *Appolline*, *Cammillo*, *Oggionno*, *S. Tomaso*; e *Mozard*, *Panteon*, *Staël* (con dieresi, al contrario dell'uso testimoniato dai mss.). È stata conservata anche la forma *Dazelio* che compare per ben due volte; corretti, invece, *Tenner* in *Jenner* (p. 395), *Hadydn* in *Haydn* (p. 417), *Edda Vitmica* in *Edda Ritmica* (p. 551). *S. Agostino* e *S. Ilarione* sono stati sciolti rispettivamente in *Sant'Agostino* e *Sant'Ilarione*.

Relativamente ai termini francesi, abbiamo introdotto l'accento circonflesso in *ragoût* e *château*, e l'acuto in *Art poétique*.

Si è mantenuto accentato, ovviamente, *Molière*, contrariamente alla grafia *Moliere* che figura nei mss.

Indispensabile è apparso correggere in *semitis* l'aberrante *semitibus* nella citazione dal Libro dei *Proverbi* di p. 534.

Per quanto concerne l'oscillazione di scempie e doppie nella grafia della medesima parola, la si è mantenuta quand'era tollerabile rispetto all'uso grafico del tempo: così, *adesso* e *addesso, eclissi* ed *ecclissi, obiettivo* e *obbiettivo, Providenza* e *Provvidenza, subiettivo* e *subbiettivo.*

Si è dovuto intervenire correggendo alcuni casi aberranti, di cui si fornisce qui un elenco, con riferimento alla pagina della presente edizione (ma di microcorrezioni, rivolte a sanare imperfezioni materiali della composizione tipografica, quali il rovesciamento o lo spostamento di qualche lettera, non riteniamo sia il caso di riferire analiticamente):

a) scempiamento delle geminate: *susurrare* corretto in *sussurrare* (375), *inaffiamento* in *innaffiamento* (390), *corrutela* in *corruttela* (396), *solazzevoli* in *sollazzevoli* (418), *solazzevole* in *sollazzevole* (419), *solazzo* in *sollazzo* (481), *sofitta* in *soffitta* (507).

b) raddoppiamento di consonanti semplici: *barroccheria* corretto in *baroccheria* (367), *parrecchie* in *parecchie* (370, 371), *trotta* in *trota* (370), *ubbriacone* in *ubriacone* (374), *cartilaggini* in *cartilagini* (392), *addattarle* in *adattarle* (404), *addattati* in *adattati* (454), *addattarla* in *adattarla* (504).

I criteri seguìti per indicare le divisioni interne in sezioni, capitoli, paragrafi delle opere di Visconti o di altri testi sono i medesimi già a suo tempo adottati per la trascrizione dai mss. Va però tenuto presente che per le operette sulla poesia e sullo stile, per le quali la struttura assai più semplice non implicava particolari difficoltà nei riferimenti, è bastato limitarsi, sempre nel rispetto della volontà dell'autore, a indicare sinteticamente la numerazione delle diverse parti, senza ulteriori precisazioni. Inoltre abbiamo dovuto integrare, all'interno del Capo Primo del trattato sulla poesia, il segno del paragrafo I, che a p. 5 dell'originale risultava omesso.

Le note aggiunte da noi allo scopo di integrare con i necessari dati bibliografici talune citazioni, compaiono contrassegnate, al solito, da lettera alfabetica minuscola. Non è stato possibile invece, per ragioni di impaginazione tipografica, conservare alle note dell'autore la numerazione originale. Per i saggi sul bello e sulla poesia si è applicato perciò il medesimo criterio che già risultava dall'uso dei mss., numerandole progressivamente all'interno dei singoli capitoli o frammenti (anziché per ogni singola pagina, come avviene nella stampa). Per il trattato sullo stile la numerazione progressiva che si è data comprende tutto il testo, del resto assai breve, dell'opera.

3. INTEGRAZIONE DI LUOGHI ERRATI O LACUNOSI

Si è reso necessario intervenire, con congetture elementari, per eliminare alcuni errori di stampa o di trascrizione, che qui si elencano:

Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello:

il colore è un cosa, corretto in *il colore è una cosa* (p. 351 della presente edizione);

bene ondeggiare in *lene ondeggiare* (p. 355);

abbandonarsi con mollezza ed emozioni variate in *abbandonarsi con mollezza ad emozioni variate* (p. 356);

piacere estatico in *piacere estetico* (p. 360);

vita idefessa in *vita indefessa* (p. 362);

vuoi morale, voi fisico in *vuoi morale, vuoi fisico* (p. 364);

segno furibondo in *sdegno furibondo* (p. 376);

vita campestre, ebbellita oltre il vero in *vita campestre, abbellita oltre il vero* (p. 378);

Ma l'immagine dell'uomo riflette in *Ma l'immaginazione dell'uomo riflette* (p. 401);

Mosè e Giobbe, Davide e i proferiti in *Mosè e Giobbe, Davide e i profeti* (p. 404);

Si teme di toccarlo ruvidamente in *Si teme di toccarle ruvidamente* (p. 431);

che viene dolori e pericoli in *che vince dolori e pericoli* (p. 432);

ottuoso in *ottuso* (p. 458);

Favolosi onninamente ... sono varie novelle di Fate in *Favolose onninamente sono varie novelle di Fate* (p. 471);

sommamente dissimili dal signorotto feudatario ... e del podestà forastiero in *sommamente dissimili dal signorotto feudatario ... e dal podestà forastiero* (p. 476);

chimere allucinati in *chimere allucinanti* (p. 480);

Questi dipintori adunque rappresentano certi pregi ... e le accoppiano con quelle vaghezze di colorito in *Questi dipintori adunque rappresentano certi pregi ... e li accoppiano con quelle vaghezze di colorito* (pp. 497-8);

le due chiese primaria in *le due chiese primarie* (p. 507);

I legami delle selve in *I legnami delle selve* (p. 508).

Analisi di varî significati delle parole « poesia » e « poetico »:

cui alludevano poc'anzi in *cui alludevamo poc'anzi* (p. 524);

ravvisare in peculiare colorito poetico in *ravvisare un peculiare colorito poetico* (p. 527);

da quelle dei santi Padri e dai Dottori in *da quelle dei santi Padri e dei dottori* (p. 537).

III

APPENDICE

FRAMMENTO INEDITO

A) TESTIMONIANZE

1. MANOSCRITTI

LEGNANO

Biblioteca dell'Istituto « Barbara Melzi »

L: Sezione « Preziosi », n. 11. Quaderno rilegato, di mm. 220 × 165; sul dorso, etichetta con n. 11; stampato, *Ermes Visconti*. Contiene 123 cc., di mm. 210 × 160, di colore bianco; il primo e l'ultimo f., con funzione di guardia, non sono scritti. Non scritta anche la c. 31. Autografo. Comprende, alle cc. 2-30, la *Spiegazione del Vangelo / che leggesi nella Messa / la 1ª Dom.ª di Quaresima, / giusta il Rito / Ambrosiano*; alle cc. 32-71 la *Spiegazione del Vang- / -gelo che leggesi / nella Messa / la 4ª Domenica / di Quaresima / giusta il Rito / Ambrosiano*; cc. 72-114, *Pier Luigi. / Tentativo Idillico*; cc. 115-122, *Frammento inedito*: sul *r* di c. 116 solo il titolo, il *v* non è scritto. La scrittura è su *r* e *v*, a mezza pag., complessivamente regolare, con qualche cancellatura e correzione; una nota a piè di pagina, in numero arabo. Numeraz. delle pp. originale ma discontinua, nell'angolo sup. sinistro del *r*, a partire da 120 *bis*, in corrispondenza di c. 117; segg. 121 (c. 118), 122 (c. 120), 123 (c. 122).

2. Edizioni

Pubblicato per la prima volta da M. Marcazzan, *Curiosità inedite di Ermes Visconti ed echi manzoniani*, in *Atti del III Congresso nazionale di Studi Manzoniani - Lecco, 8/11 settembre 1957* cit., pp. 150-52; e in « Humanitas », 8-9, agosto-settembre 1958, pp. 659-60.

Ripubblicato in E. Visconti, *Saggi di poetica romantica*, a cura di C. Saccenti, cit., pp. 427-31; in N. Festino, *L'operazione culturale di Ermes Visconti* cit., pp. 173-74; e in V. Paladino, *Ermes Visconti. Società e letteratura* cit., pp. 229-35.

B) LA PRESENTE EDIZIONE

Si riproduce, con la massima esattezza, il testo di L, applicando i medesimi criteri già esposti per la trascrizione a proposito dei precedenti manoscritti. Si è rinunciato a includere L nel testo dei *Saggi intorno ad alcuni quesiti concernenti il bello*, dato che le indicazioni avanzate da Visconti per il suo eventuale inserimento sono alquanto imprecise: si dovrebbe includerlo a partire dal frammento secondo e non dal terzo e soprattutto, come notato a suo tempo dal Marcazzan, si creerebbero sovrapposizioni (1). A parte tali difficoltà, considerando il fatto che esso è stato conservato e trasmesso dall'autore come opera a sé, e che soprattutto ben poco si conosce delle sue date di elaborazione e di stesura (2), è sembrato più opportuno riprodurne a parte il testo nella sua integrità, compresa la dedica a Francesco Melzi.

La nostra trascrizione coincide con quella offerta dal Festino, che risulta del tutto esatta; per rendersi ragione delle imprecisioni contenute nelle pagine di Saccenti e Paladino, è necessario risalire ad alcune sviste nelle quali incorse il Marcazzan a suo tempo, e che qui spiace segnalare. Va ricordato che, tra le due stesure del proprio contributo che il Marcazzan pose in circolazione pressoché contemporaneamente, la più corretta è quella comparsa su « Humanitas », le cui inesattezze comunque subito elenchiamo (si fanno precedere alla lezione dell'autografo): *rimasto inedito* / *lasciato inedito*; *malcontento dei suoi* / *malcontento de' suoi*; *Ad ogni modo* / *A ogni modo*; *severo gusto* / *severo buon*

---

(1) *Curiosità inedite di Ermes Visconti ed echi manzoniani*, cit., p. 661 della versione comparsa su « Humanitas ».

Il Marcazzan rilevava anche giustamente che il frammento dato per inedito da Visconti non lo è in misura totale, dato che comprende parzialmente il frammento terzo dell'edizione, « sicchè la fine di questo e la fine del frammento inedito vengono ad allinearsi e a coincidere »

(2) Reggono ancora, a tale proposito, i dubbi avanzati dal Marcazzan, *ibid.*, pp. 661 sgg.

gusto; *Edipo oppure Macbeth* / *Edipo o pure Macbeth*; *un'adeguata notizia* / *un'adequata notizia*; *falsarli o indebolirli* / *falsarli ed indebolirli*; *avverarsi oppure no?* / *avverarsi o pure no?*; *d'aver pesato* / *d'avere pesato*; *divagamento di spiriti* / *divagamento di spirito*; *di affetti fantastici* / *d'affetti fantastici*; *siano composte* / *sieno composte*; *studi e occupazioni* / *studi ed occupazioni*; *aver fornito* / *avere fornito*.

Inoltre il Marcazzan integra, con ogni probabilità esattamente, ma senza fornire notizia del proprio intervento, il lacunoso *agli uomini di qualche futura verrà a noia* in *agli uomini di qualche futura età verrà a noia* (rinuncerà a integrare la lacuna il Festino, che però la segnalerà).

Per parte nostra siamo intervenuti seguendo la congettura del Marcazzan, ma ponendo il fatto in rilievo con opportuno segno diacritico.

La lezione contenuta negli *Atti del III Congresso nazionale di Studi Manzoniani* è notevolmente più scorretta, e procura ulteriori guasti al testo, aggiungendo a quelle già registrate le seguenti inesattezze: *dei loro cuori* / *de' loro cuori*; *genere di composizione* / *genere di composizioni*; *di tragedie e di commedie* / *di tragedie e commedie*; *non merita il pregio di logorarsi* / *non monta il pregio logorarsi*.

Omette anche i puntini di sospensione che nell'autografo seguono *non so che*.

Il Saccenti, nonostante fornisca a p. 62 una descrizione dell'autografo che lascerebbe presumere un controllo diretto, ripete tutti gli errori e le imperfezioni fin qui indicati; peggiora ancora la situazione, con nuove, piccole sviste: *aggiunse* / *aggiunge*; *reali e sconosciute ancora* / *reali sconosciute ancora*; *pronunciare* / *pronunziare*.

Infine sposta il segno di esponente dell'unica nota del testo, da *bambini* a *quello di Grossi*.

Queste inesattezze, oltre a quelle già riferite a proposito del testo di Marcazzan, sono passate tutte nelle pagine del Paladino, che evidentemente ha derivato la propria lezione da quella del Saccenti.

C) APPARATO CRITICO

Trattandosi di autografo, è appena necessario accennare che cancellazioni e aggiunte sono tutte dovute a Visconti.

Eppure i] agg. nell'interl. *due.*
loro stessi] seg. canc. *idea-*.
Fr. Quarto « *Promessi Sposi* », *e*] seg. canc. *de'*.
il loro] seg. canc. *sottile e.*
tragedie e] seg. canc. *commedie. Egli.*
Manzoni sarà] seg. canc. *ella.*
I romanzi e gli] seg. canc. *scri.*
le novelle,] seg. canc. *le epopee.*

Al momento di licenziare il volume, esprimo profonda gratitudine a Mme L. Hautecoeur e Mr X. Lavagne, Conservatori rispettivamente della Bibliothèque de l'Institut de France e della Bibliothèque Victor Cousin à la Sorbonne, per la straordinaria efficienza e cortesia con le quali mi hanno posto in condizione di svolgere le mie ricerche. Desidero ricordare anche l'intervento del Ministère des Affaires Étrangères e del Ministère de l'Éducation Nationale che, grazie al gentile interessamento di Paul Bédarida, mi hanno soccorso tangibilmente in occasione dei miei soggiorni parigini.

Con gratitudine ricordo anche M. Giuditta Baio, Delegata Generale dell'Istituto « Barbara Melzi » in Legnano, e il dr. Luigi Sartori, che mi hanno facilitato la consultazione delle carte legnanesi. Un grazie rivolgo a Donna Adele Visconti di San Vito per le notizie fornitemi a proposito dell'archivio di famiglia, e a D. Luca Laner del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa.

Ringrazio Marino Berengo, Ettore Bonora, Vittore Branca, Marco Cerruti, Michel David, Mario Fubini, Dante Nardo, Lino Pertile, Gianni Venturi che, in momenti diversi dal mio lavoro, mi sono stati prodighi di indicazioni e di consigli. Particolare riconoscenza esprimo ad Antonio Enzo Quaglio, Armando Balduino, Pier Vincenzo Mengaldo per i pazienti e preziosi suggerimenti fornitimi: e più ancora per l'amicizia che in tali occasioni mi hanno dimostrato. Infine mi è caro ricordare, ultimo e primo, Gianfranco Folena.

Dedico a mia moglie Gabriella questa fatica, che solo la sua presenza affettuosa e intelligente ha reso possibile.

A. M. M.

INDICI

INDICI

INDICE DELLE OPERE CITATE

Sono comprese nell'elenco soltanto le opere che l'autore abbia utilizzate per operare citazioni vere e proprie; sono escluse invece quelle ricordate col solo titolo. Abbiamo contrassegnate con asterisco le «fonti» certe, ossia le edizioni indicate in maniera esplicita e precisa da Visconti, e da noi puntualmente rintracciate. L'indicazione del nome degli autori è stata resa il più possibile essenziale, e la loro identità è verificabile mediante la consultazione dell'indice dei nomi.

ALFIERI = *Le opere di Vittorio Alfieri*, Padova, per Nicolò Zanon Bettoni, MDCCCIX [16 tomi].

ALIGHIERI = *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata di note da Luigi Portarelli*... Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani... anno 1804 [3 tomi].

ANDRÉ = *Essai sur le beau. Nouvelle Edition, augmentée de six discours*... Par le Père André, A Paris, chez Ferra ainé, Libraire... 1810.

BARETTI = *Opere di Giuseppe Baretti scritte in lingua italiana*, Milano, Per Luigi Mussi, MDCCCXIII [3 tomi].

BECCARIA = *Dei delitti e delle pene*, MDCCLXIV.
Ricerche intorno alla natura dello stile, in Milano, MDCCLXX, Appresso Giuseppe Galeazzi Rag. Stampatore.

BERCHET = *Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger lettera semiseria di Grisostomo al suo Figliuolo*, Milano, 1816, Dai tipi di Gio. Bernardoni...

BLAIR = *Lectures of Rhetoric and Belles Lettres*, by Hugh Blair, D. D.... Basil: Printed by J. J. Tourneisen. Paris: Sold by Pissot, Bookseller... MDCCLXXXVIII [3 tomi].

BOILEAU = *Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux Avec des éclarcissemens historiques, donnez par lui-même. Nouvelle Edition revuë, corrigée et augmentée.* A Amsterdam, chez David Mortier, Libraire, MDCCXVII [4 tomi].

BOSSI = **Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro di Giuseppe Bossi pittore*, Milano, Dalla Stamperia Reale, 1810.

BUFFON = *Morceaux choisis de Buffon ou Recueil de ce que ses ecrits ont de plus parfait sous le rapport du style et de l'éloquence.* Seconde Edition, avec figures. A Paris, chez Ant. Aug. Renouard. MDCCCIX.

BÜRGER = V. BERCHET.

BURKE = *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, London, Printed for R. and J. Dodsley.. MDCCLVII.

BYRON = *Mazeppa*, A Poem by Lord Byron. London: John Murray... 1819.

= *The works of Lord Byron*. London: John Murray... 1819 [3 tomi].

CARO = *L'Eneide di Virgilio del Commendatore Annibal Caro*. Libri dodici. In questa novissima edizione con somma diligenza corretta. Oltre la vita dell'Autore, e quella del medesimo Virgilio si aggiungono le traduzioni della Buccolica e della Georgica. In Bassano, MDCCLXXVII. A spese Remondini di Venezia...

CESAROTTI = *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana dell'Ab. Melchior Cesarotti nuovamente illustrato da note e rischiaramenti apologetici aggiuntovi il Saggio sulla filosofia del Gusto dell'Arcadia di Roma*, V[a] edizione a norma di quella fatta in Pisa l'anno 1800, in Padova, 1802, presso Pietro Brandolese.

CICOGNARA = **Del bello. Ragionamenti di Leopoldo Cicognara*, Firenze, presso Molini, Landi e C.°, 1808.

COMPAGNI = *Istoria fiorentina di Dino Compagni dall'anno MCCLXXX fino al MCCCXII*, in Firenze, presso Domenico Maria Manni, MDCCXXVIII...

CONDILLAC = *Oeuvres complètes de Condillac, revues, corrigées par l'Auteur, imprimées sur ses manuscrits autographes, et augmentées de la Langue des Calculs, ouvrage posthume*. A Paris, de l'Imprimerie de Ch. Houel, An. VI-1798 23 tomi.

CUOCO = *Platone in Italia. Traduzione dal greco*, Milano, Dai Torchi di Agnello Nobile, 1804; Milano, presso Gio. Pietro Giegler... 1806 [3 tomi].

DANTE = V. ALIGHIERI.

DAVANZATI = V. TACITO.

DELAVIGNE = *Trois Messéniennes, Elégie sur les malheurs de la France. Deux Messéniennes sur la vie et la mort de Jeanne D'Arc. Troisième Edition. Augmentée d'une épître A MM. de l'Académie*, par. M. Casimir Delavigne, A Paris, chez Ladvocat, Libraire... 1820.

XII Tavole = *Fontes Quatuor Iuris Civilis in unum collecti: Puta. Legis XII Tabularum fragmenta quae supersunt, ordini suo restituta, una cum ejus historia, Probationibus, Notis et Glossariis*... Auctore Iacobo Gothofredo Ic., Genevae, Sumptib. Ioannis Ant. et Samuelis de Tournes, MDCLIII.

Encyclopédie = *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Par une société de gens de Lettres. Mis en ordre et publié par M.** de l'Académie Royale des Sciences et de Belles Lettres de Prusse; et quant à la Partie Mathématique, par M.** de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, et de la Société Royale de Londres. Seconde Edition enrichie de notes, et donnés au public par M.***. MDCCLXX [35 tomi].

Encyclopédie Méthodique = *Encyclopédie Méthodique ou par ordre de matières*; par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes. Précédée d'un

vocabulaire universel, servant de table pour tout l'ouvrage; et ornée des portraits de MM. Diderot et D'Alembert, prémiers Editeurs de l'*Encyclopédie* [85 tomi].
Grammaire et Littérature... A Paris, chez Panckoucke, Libraire ... A Liège, chez Plomteux, Imprimeur des Etats, MDCCCLXXXII [3 tomi].

EURIPIDE = *Euripidis dramata.* Illustravit Ernestus Zimmermann, Hasso-Darmstinus. Francofurti ad Moenum, Typis et Impensis Varrentroppo et Wenner, 1808 [3 tomi].

FEDRO = *Phaedri Augusti liberti fabularum aesopiarum libri quinque. Ad optimas quasque editiones emendati,* Parisiis, Apud Coustelier, MDCCXLII.

FOSCOLO = *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero* di Ugo Foscolo Brescia, per Nicolò Bettoni, MDCCCVII.

FRANCESCO (S.) DI SALES = *Introduction à la vie devote,* de Saint François de Sales, Evesque et Prince de Geneve... Nouvelle Edition, sur la copie que l'Auteur a revenuë avant son decez... A Paris, chez Frederic Leonard... MDCLXVI.

GIOVENALE = *Decii Junii Juvenalis et Auli Persii Flacci Satyrae,* Londini, Ex officina Jacobi Tonson, et Johannis Watts, MDCCXVI...

GOETE = *Goethe's Werke.* Original Ausgabe. Wien und Stuttgart, 1816-1817, Ben Chr. Raulfuss und C. Urmbruster. Stuttgart. In der J. G. Cottaschen Buchhandlung. Gedrucht ben Anton Strauss [26 tomi].

GOZZI = *L'Osservatore del Co. Gaspare Gozzi,* in Venezia, MDCCLXVII-MDCCLXVIII, per il Colombani [12 tomi].

JAUCOURT = v. *Encyclopédie.*

KANT = **Observations sur le sentiment du beau et du sublime.* Par Emmanuel Kant. Traduit de l'Allemand, par Hercule Peyer-Imhoff, A Paris, chez J. J. Lucet... 1796.

KÖRNER = *Theodor Körners prosaische Aufsätze nebst einer Charateristik des Dichters von C. A. Tiedge, und Gedichte Theodor Körner gerichtet, zur Jener seines Todes.* Neueste Auflage. Wien 1815, Ben B. Ph. Bauer.

LOCKE = *Saggio filosofico di Gio. Locke su l'umano intelletto compendiato dal Dr. Winne, Tradotto e commentato da Francesco Soave C.R.S.*... in Milano, per Gaetano Motta, MDCCLXXV [3 tomi].

LONGINO = v. BOILEAU.

MAC PHERSON = v. OSSIAN.

MANZONI = *Inni Sacri* di Alessandro Manzoni, Milano, Dalla Stamperia di Pietro Agnelli... 1815.
Il Conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni, Milano, Dalla Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1820.

MARMONTEL = v. *Encyclopédie Méthodique.*

MARTINI = *Del Vecchio Testamento tradotto in lingua volgare e con annotazioni illustrate* da Monsig. Illustriss. e Reverendiss. Antonio Martini Arcivescovo di Firenze, in Venezia, Stamperia Zerletti, MDCCLXXXI; Appresso Francesco Pitteri, MDCCLXXXV-MDCCLXXXVI [26 tomi].

Del Nuovo Testamento tradotto in lingua volgare e con annotazioni illustrato da Monsig. Illustriss. e Reverendiss. Antonio Martini arcivescovo di Firenze ... In Venezia, MDCCLXXXVI, Appresso Francesco Pitteri ... [10 tomi].

MASCARDI = *Dell'arte historica d'Agostino Mascardi Trattati cinque*, Venezia, per il Baba, MDCLV.

MENDELSSOHN = **Opere filosofiche di Mosè Mendelssohn volgarizzate e fornite d'annotazioni e di memorie spettanti alla sua vita dal dottore Francesco Pizzetti professore di Logica e Metafisica nella R. Univers. di Parma*, Parma, Dalla Reale Tipografia Parmense, MDCCC [2 tomi].

MICHAUD = **Storia delle Crociate scritta dal Sig. Michaud dell'Accademia Francese, recata in lingua italiana per cura del cav. Luigi Rossi ...* Milano, presso la Società Tipografica de' Classici Italiani, A spese del Ragioniere Giovanni Resnati, 1819 [9 tomi].

MILTON = *Paradise lost. A Poem, in Twelfe books. The autor John Milton.* The ninth Edition, adorned with sculptures. London, printed for Jacob Tonson ... MDCCXI.

MONTI = *Aristodemo. Tragedia dell'abate Vincenzo Monti*, Parma, Dalla Stamperia Reale, MDCCLXXXVII.

Versi dell'abate Vincenzo Monti, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1887.

OMERO = ΟΜΗΡΟΥ ΙΛΙΑΣ ΚΑΙ ΟΔΥΣΣΕΙΑ καὶ εἰς αὐτὰς σχόλια, ἢ ἐξήγησις, τῶν παλαιῶν.

Homeri Ilias et Odyssea, Et in easdem scholia, sive interpretatio, veterum.

Item Notae Perpetuae, in textum et scholia, variae lectiones, etc. cum versione latina emendatissima. Accedunt Batrachomiomachia, Hymni et Epigrammata, una cum Fragmentis, et Gemini Indices. Totum Opus cum plurimis MSS. vetustissimis, et optimis editionibus collatum, auctum, emendatum, et priscae integritati restitutum. Opera, Studio et Impensis, Jesuae Barnes, S.T.B. in Academia Cantabrigia Regii Graecae Linguae Professoris. Cantabrigiae, apud Cornelium Crownfield, Celeberrimae Academiae Typographum, apud quem etiam, Editoris nomine, prostant Venales, MDCCXI [2 tomi].

OSSIAN = **The poems of Ossian, in the original gaelic, with a literal translation into latin, by the Late Robert Macfarlan, A. M. Together with a dissertation on the authenticity of the poems, by Sir John Sinclair, Bart. and a translation from the italian of the Abbè Cesarotti's dissertation on the controversy respecting the authenticity of Ossian, with notes and a supplemental essay, by John M' Arthur, LL.D., Published under the sanction of the Highland Society of London.* London: printed by W. Bulmer and Co ... 1807 [3 tomi].

QUINTANA = *Poesias* de D. Manuel Josef Quintana, En la Imprenta Real, Año de 1802.

RAIMONDO D'AGYLES = V. MICHAUD.

ROMAGNOSI = *Introduzione allo studio del diritto pubblico universale* di Giandomenico Romagnosi, Parma, Stamperia Reale, 1805 [2 tomi].

ROUSSEAU = *Collection complète des oeuvres de J. J. Rousseau, Citoyen de Geneve.* A Geneve, MDCCLXXXII-MDCCLXXXIX [33 tomi].

SCHILLER = Friedrichs von Schiller, *Sammtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen, in der J. G. Cottaschen Buchhandlung, 1812–1815 [14 tomi].

SOAVE = V. LOCKE.

STAËL (DE) = *Delphine* par Madame De Staël-Holstein. A Paris, chez Maradan, Libraire... An. XI-1803 [3 tomi].
De l'Allemagne par M^me^ la Baronne De Staël Holstein, Paris, H. Nicolle, A la Librairie Stéréotype... MDCCCX. Réimprimé par John Murray... Londres, MDCCCXIII [3 tomi].

STEWART = *Philosophical essays* by Dugald Stewart, ESQ. F. R. S. EDIN..., Edinburgh, Printed by George Ramsay and Company, 1810.
Some account of a boy born blind and deaf; c'est-à-dire, Notice sur un enfant aveugle et sourd, par Dugald Stewart (lû à la Société Royale d'Edinbourg), Edinbourg 1812, in 4° de 70 pages; in «Bibliothèque Britannique», ou «Recueil...» en Deux Séries, intitulées: *Littérature* et *Sciences et Arts,* rédigé à Genève par une Société de Gens de Lettres. *Littérature,* à Genève, De l'Impr. de la «Bibliothèque Britannique», Tome Cinquante-Troisième, 1813, pp. 413–36; Tome Cinquante-Quatrième, 1813, pp. 3-31, 277-311, 417-27; Tome Cinquante-Cinquième, 1814, pp. 1-24.

TACITO = *Opere di C. Cornelio Tacito tradotte in volgar fiorentino da Bernardo Davanzati con insieme le giunte e i supplementi a Tacito dell'Abate Gabriele Brotier... tradotti sullo stile del Davanzati dall'ab. Raffaele Pastore, tutte col testo latino a fronte,* Seconda edizione diligentemente emendata, e fornita di quanto può renderla perfetta, e comoda a' lettori, Milano MDCCIC-MDCCC, Nella Stamperia di Andrea Mainardi... [9 tomi].

TALIA = *Gio. Battista Talia, *Saggio di estetica,* Venezia, Tipografia di Alvisopoli Edit., MDCCCXXII.

TASSO = *Opere di Torquato Tasso,* Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani... Anno 1804–1805 [4 tomi].

THIÉBAULT = *Traité du style* par Dieudonné Thiébault, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, Paris, Lavillette, MDCCCI [2 tomi].

VICO = *Principî di una scienza nuova* di Gio. Battista Vico, Prima edizione pubblicata dall'autore il 1725, ed ora riprodotta ed annotata da Salvatore Gallotti G. C.... seguita da un sommario della terza grande edizione dell'autore medesimo, compilato dal Cav. Giuseppe de Cesare... e da una lettera inedita del Vico al P. Vitri su l'andamento che le scienze avevan preso ne' principî del secolo XVIII, Napoli, 1817, Dalla Tipografia Masi, A spese di Giuseppe Piatti e Compagni.

VIRGILIO = *P. Virgilio Maro varietate lectionis et perpetua adnotatione illustratus* a Chr. Gottl. Heyne, editio tertia novis curis emendata et aucta, Lipsiae, sumtibus Caspari Fritsh, MDCCCIII [4 tomi].

VOLTAIRE = *Oeuvres complètes de Voltaire,* A Gotha, chez Charles-Guillaume Ettinger, Libraire, 1784-1789 [70 tomi].

INDICE DEI NOMI

Nomi di persone e luoghi sono riportati alla forma moderna; tra virgolette e in parentesi tonda si danno le forme usate dall'autore. Rimangono esclusi i nomi contenuti all'interno dei brani citati dall'autore; invece, nel caso di nomi presenti all'interno di discorsi diretti, conseguenza dell'accorgimento caratteristico di Visconti — immaginare o rifare probabili citazioni — il materiale utilizzabile è stato inserito nell'indice. I nomi delle opere si trovano in corsivo sotto quelli degli autori rispettivi, nella forma o nelle successive forme in cui il testo via via li presenta; in presenza di perifrasi, queste sono riportate tra virgolette. Quando le opere compaiono nel testo come anonime, si dà un rinvio sotto il nome del loro autore, compreso tra parentesi quadra; quando l'identificazione non sia possibile o del tutto certa possibile, è il titolo dell'opera stessa a figurare come lemma. Nomi di località ed edifici sono elencati nella forma moderna, sotto il nome della città in cui si trovano; segue quella indicata dal testo, eventualmente nelle sue diverse versioni o perifras'.

*

INDICE GENERALE

I. Redazioni inedite 1819-1822

Indici